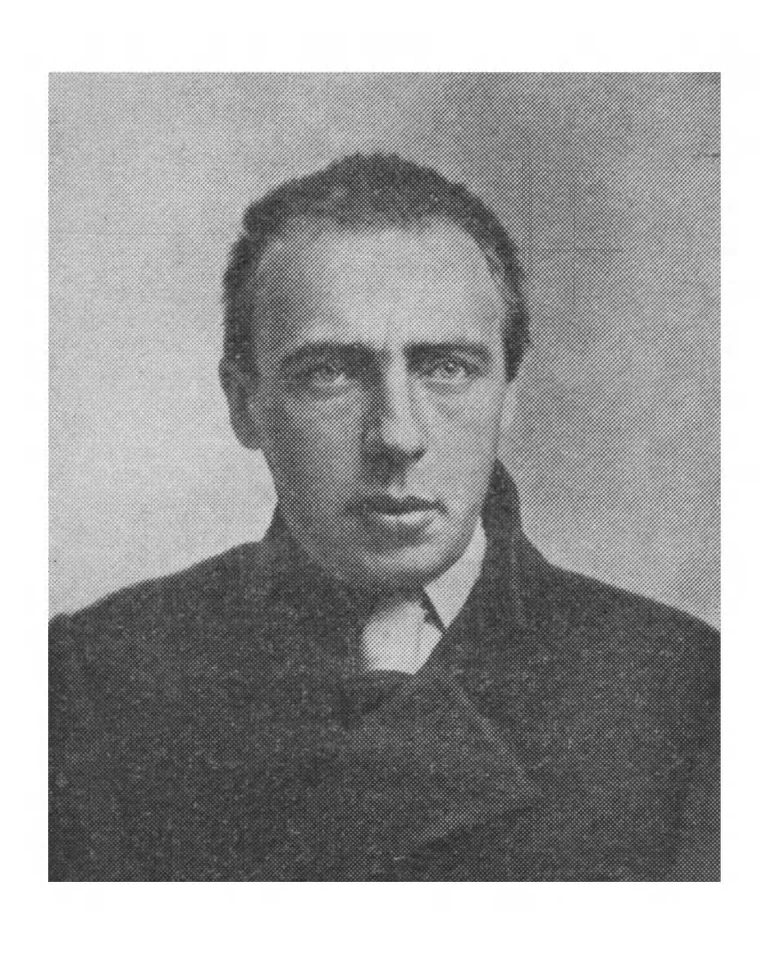
Н. СТЕПАНОВ



ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ





В. Хлебников

Н. СТЕПАНОВ

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ МОСКВА 1975

8Р2
С 79

Прошло полстолетия со дня смерти сложного и противоречивого поэта Хлебникова, споры об его творчестве продолжаются по сию пору. Одни видят в нем лишь «заумника», словесного экспериментатора, другие — замечательного поэта-новатора, одного из предшественников современной поэзии. Н. Степанов дает в своей книге объективный исторический анализ творчества Хлебникова, объясняет противоречивость его устремлений. Автор рисует жизненный облик поэта, преданного своему искусству, прослеживает основные этапы его творческого пути, начиная от ранних, «языческих» произведений и стихов футуристического периода и кончая послеоктябрьским творчеством.

Особое внимание автор уделяет последнему периоду творчества Хлебникова, который искренне и сочувственно отразил в своих стихах и поэмах события и атмосферу Великой Октябрьской революции и гражданской войны.

С $\frac{70202-334}{083(02)-75}$ 331—75

ОТ АВТОРА

Хлебников — поэт сложной и трудной литературной судьбы. Провозглашенный своими соратниками по футуризму гением, величайшим новатором и ниспровергателем традиций, он был встречен непониманием и насмешками критики. В глазах читателей он оставался «заумником» и, в лучшем случае, «поэтом для поэтов», понятным лишь немногим избранным.

Только в последнее время творчество Хлебникова находит объективную оценку, его начинают рассматривать в историко-литературной перспективе, определяя место Хлебникова в литературном процессе и, в частности, в формировании советской литературы первых послеоктябрьских лет.

Жизнь Хлебникова — пример бескорыстного служения поэзии. Он пронес через все суровые испытания жизни рыцарскую верность, подвижническую преданность делу поэзии. Маяковский считал Хлебникова «честнейшим рыцарем» поэзии. «Бессеребреничество» у Хлебникова, по словам Маяковского [1], «принимало характер настоящего подвижничества, мученичества за поэтическую идею» (XII, 28).

При первом знакомстве стихи Хлебникова непривычны, трудны для понимания. Нужно войти в его особый, своеобразный мир, в систему его мышления, чтобы он стал понятен. В наследии Хлебникова следует различать то, что вызвано было обстоятельствами, остротой борьбы за новое направление в искусстве и напряженными творческими поисками. Многое здесь не выдержало испытания временем, оказалось недолговечным или художественно неоправданным, как, например, пресловутая теория «зауми». Однако подавляющее большинство произведений Хлебникова не «заумно», а точно соотносится с реальными явлениями действительности, сохраняет идейный смысл.

Своеобразие его стихов — в резкости и неожиданности смысловых ассоциаций, в смелости метафор и сравнений, заостренности и необычности ритмико-синтаксического строя стиха.

Трудность восприятия Хлебникова во многом зависит от незавершенности его поисков. Замыслы поэта нередко далеко выходили за пределы поэзии, захватывали область науки. Эти постоянные поиски придавали творчеству Хлебникова широкий диапазон, тот поэтический потенциал, который по-разному был воспринят и продолжен его современниками и поэтами последующих поколений.

---

[1] Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М., Гослитиздат, 1955—1961 гг. В дальнейшем все цитаты из В. Маяковского даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

ГЛАВА 1

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

ПРОЛОГ
ПЕТЕРБУРГ
ФУТУРИЗМ
ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ
„СТАТЬ ЗВОНКИМ ВЕСТНИКОМ ДОБРА“

ПРОЛОГ

Виктор (псевдоним — Велимир) Владимирович Хлебников родился 28 октября (ст. ст.) 1885 года в Астраханской губернии. Сообщая в автобиографии о месте рождения, он придает особое значение тому, что родился «в стане монгольских исповедующих Будду кочевников,— имя «Ханская ставка», в степи — высохшем дне исчезающего Каспийского моря» [1]. К этому он добавил: «Принад-

[1] В аттестате зрелости, выданном в 1903 году Казанской 3-й гимназией, местом рождения В. В. Хлебникова обозначено село Тундутово Астраханской губернии (см. дело С.-Петербургского универси-

лежу к месту Встречи Волги и Каспия моря (Сигай). Оно не раз на протяжении веков держало в руке весы дел русских и колебало чаши» (НХ, 352) [1].

Детские годы, проведенные в степных просторах Астраханской губернии, остались памятны на всю жизнь. Своеобразный край еще хранил в то время восточный колорит. Астрахань с ее оживленным базаром с незапамятных времен была местом торговых встреч славян и народов Востока. К этим впечатлениям детства восходит тот интерес к Востоку, который в дальнейшем сказался во всем творчестве Хлебникова.

Отец будущего поэта — Владимир Алексеевич Хлебников — ученый-естественник, орнитолог. Он был одним из главных инициаторов и организаторов Астраханского заповедника, созданного в 1919 году при поддержке В. И. Ленина [2]. В автобиографии Хлебников писал об отце: «Отец — поклонник Дарвина и Толстого. Большой знаток царства птиц, изучавший их целую жизнь; имел друзей путешественников...» (5, 279). Влиянию отца можно приписать и ранний интерес Хлебникова к естественным наукам, сохранившийся в течение всей его жизни.

тета за № 1971 в Ленинградском историческом архиве — ЛГИА). Ныне г. Городовиково Калмыцкой АССР. Недавно была высказана гипотеза о другом месте рождения поэта — ставка Малодербетовского улуса Калмыцкой степи (ныне — село Малые Дербеты Калмыцкой АССР). См. А. Парнис. «Родина поэта», газета «Советская Калмыкия», № 54, 19 марта 1974 г., а также И. Б. Роднянская. «Хлебников В. В.». Краткая Литературная Энциклопедия, т. 8. М., 1975, стр. 111.

[1] Все сноски на произведения и письма В. Хлебникова даются в тексте по изданиям: Собрание произведений Велимира Хлебникова в пяти томах под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1928—1933 (с указанием в скобках тома и страницы) и Велимир Хлебников. Неизданные произведения. Под редакцией Н. Харджиева и Т. Грица. М., «Художественная литература», 1940 (сокращенно НХ и соответствующая стр.).

[2] Н. Н. Подъяпольский. Астраханский заповедник. Астрахань, 1940, стр. 3.

Мать Хлебникова — Екатерина Николаевна (урожденная Вербицкая) — историк по образованию. В молодости она была близка к кругу народовольцев, ее двоюродным братом был известный народник-революционер А. Д. Михайлов. Своими рассказами она способствовала возникновению того интереса к истории, который проявился у Хлебникова еще в детские годы.

Помимо Виктора Владимировича в семье было еще четверо детей: Борис, Екатерина, Александр и Вера.

Когда Виктору было 6 лет, Хлебниковы переехали по службе отца в Волынскую губернию (в село Подлужное), а затем в село Памаево Симбирской губернии, в ста километрах от Симбирска. Там в тесном общении с природой прошли детские годы будущего поэта.

В 1898 году Хлебниковы всей семьей перебрались в Казань; в связи с этим Виктор перевелся в четвертый класс 3-й казанской гимназии. Рассказывая о гимназических годах Хлебникова, его сестра Вера Владимировна вспоминает, что он тяготился гимназической обстановкой и уже тогда выделялся своей застенчивостью: «Благодаря своей памяти он считался хорошим учеником, особенно его выделяла математика, которой он увлекался, и русская словесность» [1].

С детства же Хлебников начал заниматься языками и рисованием. Помимо гимназических учителей, среди преподавателей, занимавшихся с ним на дому, следует отметить критика Глинку-Волжского, будущих видных большевистских деятелей — Н. Л. Брюханова, З. П. Соловьева, художников П. П. Бенькова и Л. Чернова-Плесского. Владение техникой живописи и художественную одаренность Хлебникова отмечают все знавшие его в более поздние годы. Семья Хлебниковых располагала хорошей домашней библиотекой, благодаря которой, по сви-

---

[1] В кн.: Велимир Хлебников. Стихи. М., 1923, стр. 59.

детельству родных, Хлебников познакомился с произведениями Дидро, Канта, Спенсера, Конта, Тэйлора, Берви-Флеровского.

По окончании гимназии летом 1903 года Хлебников поехал в геологическую экспедицию в Дагестан. Осенью он поступил в Казанский университет на математическое отделение физико-математического факультета.

В Казани Хлебников провел почти одиннадцать лет (с 1898 по 1908 год), самые ответственные годы для формирования его личности. Здесь он пережил русско-японскую войну, первые студенческие забастовки и демонстрации, был свидетелем событий 1905 года. Это были годы, потрясшие все русское общество, годы мощных подземных толчков, героической революционной борьбы и трагических испытаний, знаменовавшие наступление новой эпохи, близящихся социальных катастроф.

Казанский университет еще с 80-х годов считался «беспокойным», в частности, правительство смущал рост его «разночинского» состава[1]. Среди казанского студенчества в начале 900-х годов памятны еще были революционные традиции: студенческие волнения 1887 года, историческая сходка 4 декабря, после которой был исключен за участие в ней В. И. Ленин с сорока другими студентами. Студенческие волнения 1901—1902 годов, возникшие как протест против «временных правил 1899 года», нашли также широкий отклик в Казанском университете. В октябре 1903 года скончался арестованный студент, социал-демократ С. Л. Симонов, просидевший четыре месяца в психиатрической лечебнице в ужасных условиях. В знак протеста состоялись студенческие демонстрации во время его похорон 27 октября и в годовщину Казанского университета 5 ноября. «Во время второй демонстрации толпа демонстрантов, певших вечную память

[1] М. Корбут. Казанский государственный университет за 125 лет.

Симонову, была разогнана нагайками, и 35 человек из них арестованы на один месяц каждый» [1].

В этой демонстрации принимал участие и Хлебников, арестованный полицией вместе с рядом других демонстрантов. Е. Н. Хлебникова, мать поэта, следующим образом передает этот эпизод: «Осенью он начал посещать университет. С удовольствием ходил на лекции и увлекался математикой. 5 ноября была студенческая демонстрация. Полиция разгоняла учащихся. Отец пошел и уговаривал Витю уйти, но он остался. Когда стали арестовывать, многие убегали почти из-под копыт конной полиции. Витя не бежал, а остался. Как он объяснял потом: «Надо же было кому-нибудь и отвечать». Его записали, и на другой день полицейский увел в тюрьму. В тюрьме он провел месяц... С этих пор с ним произошла неузнаваемая перемена: вся его жизнерадостность исчезла, он с отвращением ходил на лекции или совсем их не посещал». 24 февраля 1904 года он был уволен из университета, а 28 июля того же года вновь зачисляется студентом Казанского университета, но уже на естественное отделение физико-математического факультета.

По свидетельству Е. Н. Хлебниковой, в период русско-японской войны Хлебников занимал пораженческую позицию, возбуждая этим негодование шовинистически настроенных обывателей. Революцию 1905 года Хлебников, по словам Екатерины Николаевны, встретил «с увлечением», посещал митинги, принимал участие в революционном кружке, подготовлявшем какую-то экспроприацию. Об этом же эпизоде вспоминает и сестра его, В. В. Хлебникова [2]. Увлечение революционными настроениями было недолгим. Очень скоро Хлебников отдает дань совсем другим веяниям.

---

[1] С. Лившиц. Очерки истории соц.-дем. организаций в г. Казани. Казань, альманах «Пути революции», 1922, № 2.

[2] Велимир Хлебников. Стихи. М., 1923, стр. 59—60.

Ко времени пребывания в университете относятся и первые литературные опыты Хлебникова. По словам сестры, «писать он, верно, начал в последних классах гимназии. Я смутно помню, что как-то, взяв меня таинственно за руку, он увел в свою комнату и показал рукопись, исписанную его бисерным почерком; внизу стояла крупная подпись красным карандашом «Горький», и многие места были подчеркнуты и перечеркнуты красным. Витя объяснил, что он посылал свое сочинение Горькому и тот вернул со своими заметками, насколько помню, одобрил, так как вид у Вити был гордый и радостный» [1].

О студенческих годах Хлебникова в Казани рассказывает близко знавшая его в то время В. И. Дамперова: «С Хлебниковым я познакомилась в Казани за два или полтора года до его отъезда в Петербург. Он был в то время студентом-естественником и часто бывал у нас. Был он застенчив, скромен, знакомств почти не поддерживал, товарищей почти не имел, и мы были, вероятно, единственным семейством, в котором он чувствовал себя просто. Приходил он ежедневно, садился в углу, и бывало так, что за весь вечер не произносил ни одного слова; сидит, потирает руки, улыбается, слушает. Слыл он чудаком. Говорил он очень тихим голосом, почти шепотом, это было странно при его большом росте. Но иногда говорил и громко. Шепотом же говорил скорее от застенчивости. Был неуклюж, сутулился, даже летом носил длинный черный сюртук. В университете работал довольно усердно, но уже в то время увлекался литературой: ходил с номерами журнала «Весы»; очень любил Сологуба и любил декламировать его стихи. Сам он писал уже в то время,

---

[1] Велимир Хлебников. Стихи. М., 1923, стр. 60. Это свидетельство В. В. Хлебниковой подтверждается письмом А. М. Горького к Пятницкому от 12—13 сентября 1904 г., где он упоминает о «рукописях Хлебникова» (и ряда других авторов), присланных ему, которые он собирался отослать «прямо авторам». См. «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, стр. 228.

но скрывал это — от той же застенчивости. На вопросы отвечал, что это пустяки, и однажды он с моим братом проходил часа три на морозе, пока решился сказать, что написал стихи...» [1]

Весной 1908 года он отправился с родителями в Крым, где и поселился в Судаке. Там он познакомился с поэтом Вячеславом Ивановым. Посылая Вяч. Иванову свои стихи (еще до личного знакомства с ним), Хлебников пишет ему 31 марта 1908 года из Казани: «Читая эти стихи, я помнил о «всеславянском языке», побеги которого должны прорасти толщи современного, русского. Вот почему именно ваше мнение о этих стихах мне дорого и важно...» (НХ, 354) [2].

ПЕТЕРБУРГ

18 сентября 1908 года Хлебников переехал из Казани в Петербург и был зачислен в число студентов Петербургского университета на третий курс естественного отделения физико-математического факультета.

В Петербург Хлебников попал как раз во время кризиса на Балканах. Австрия аннексировала Боснию и Герцеговину, находившиеся под номинальной властью Турции. Газеты призывали к отпору немецкой агрессии и объединению славянских народов. Хлебников отдал дань этим воинственным настроениям, напечатав в газете «Вечер» «крикливое воззвание к славянам», как он его сам позднее охарактеризовал.

---

[1] В. Хлебников. Избранные стихотворения. М., «Советский писатель», 1936, стр. 12.

[2] Идея «всеславянского» языка высказана была Вяч. Ивановым в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (1907): «Через толщу современной речи, язык поэзии — наш язык — должен прорасти и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова». Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909, стр. 244.

Однако вскоре его воинственные чувства во многом остыли. Уже в письме к матери от конца ноября 1908 года Хлебников сам отмечает: «Петербург действует как добрый сквозняк и все выстуживает. Заморожены и мои славянские чувства» (5, 284).

Он окончательно решает избрать путь писателя.

Увлечение литературой заслонило университет, который Хлебников посещает теперь весьма неаккуратно, и уже в следующем, 1910 году пишет отцу о том, что он «намерен выйти из университета». Однако из университета Хлебников был исключен 17 июня 1911 года, как не внесший плату за осень 1910 года.

Литературный круг, который первоначально привлекал к себе Хлебникова в Петербурге, был в первую очередь круг символистов.

По свидетельству Б. Лившица, «Вяч. Иванов... высоко ценил творчество Хлебникова, и нелюдимый Велемир навещал его еще в башне на Таврической»[1]. «Башня» — квартира Вяч. Иванова, расположенная в башенной пристройке на Таврической улице,— являлась одним из центров тогдашнего литературного Петербурга. По средам здесь собирались известные поэты того времени: Блок, Сологуб, Кузмин, Ремизов, Городецкий. Читались и обсуждались новые стихи, дебютировали начинающие поэты, произносил строгие менторские суждения хозяин дома.

«Я познакомился,— сообщил Хлебников в письме к матери,— почти со всеми молодыми литераторами Петербурга — Гумилев, Ауслендер, Кузмин, Гофман, гр. Толстой, Гюнтер и др. Мое стихотворение, вероятно, будет помещено в «Аполлоне», новом петербургском журнале... Я подмастерье, и мой учитель — Кузмин (автор «Александра Македонского» и др.)...» (5, 286—287). Близкие

---

[1] Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1933, стр. 263—264.

отношения завязываются у него и с А. Ремизовым, мнением которого о своих вещах он особенно интересуется, принимает горячее участие в его литературных делах.

Связь Хлебникова с символистами была в это время особенно прочной. Это и неудивительно — ведь он как поэт складывался во время расцвета символизма. Стихи Бальмонта, опыты «свободного стиха» и «симфонии» А. Белого, влюбленность в древнюю Русь и ее «чертовщину» А. Ремизова, лирическая проза и драматургия Сологуба — вот та литературная атмосфера, которая особенно заметно сказалась в ранних опытах Хлебникова. И все-таки Хлебников не ужился в этой рафинированной символистской среде.

Благосклонное отношение Вяч. Иванова и М. Кузмина, видимо, не разделялось остальными участниками «башни», которых отпугивала хаотичность творческих исканий молодого поэта, не укладывавшихся в сколько-нибудь привычные формы. В «Аполлоне» вещь Хлебникова так и не была напечатана. Хотя он еще в начале 1910 года сообщает о встречах с Ремизовым, о предстоящем знакомстве с Брюсовым, но в отношениях его с этим кругом уже намечается перелом. О причинах охлаждения и последующего разрыва Хлебникова с господствовавшей литературой Д. Бурлюк в своем предисловии к «Творениям» Хлебникова писал: «Гений Хлебников читал свои стихи в 1906—7—8 году в Петербурге Кузмину, Городецкому, Вяч. Иванову и другим, но никто из этих литераторов не шевельнул пальцем, чтобы отпечатать хотя бы одну строчку этих откровений слова» [1]. Но, конечно, причины разрыва заложены были гораздо глубже.

В ранних своих стихах Хлебников еще пробует разные стилевые принципы, испытывая воздействие то мелодической плавности бальмонтовского стиха («Нега-не-

[1] В. Хлебников. Творения. М., 1914, стр. [II]. Следует внести уточнение: читать стихи в Петербурге Хлебников мог не раньше осени 1908 года.

голь»), то древнерусских стилизаций Городецкого и Ремизова («Девий бог», «Боевая») и даже кратковременное влияние Кузмина («Вам», «Алферово»). Но в отличие от символистов Хлебников рационалистичен: сквозь мифологическую концепцию действительности у него сквозит чувственная данность образа и слова.

Хлебникову чужды были эстетская замкнутость и книжность символистов и акмеистов. Его неизменно интересует большое, народное искусство, фольклор, эпос. Чеканному формальному мастерству акмеистов, их культу безукоризненной формы он предпочитает свободное, чуждое канонам поэтическое начало. Кроме того, ему был враждебен европоцентризм символистов, их ориентация на западную культуру. В сатире «Петербургский Аполлон», являвшейся своеобразным свидетельством разрыва с символистами, он особенно нападал на этот европеизм и эстетизм участников журнала «Аполлон», противопоставляя им Восток, самобытную культуру славянских народов. Хлебников обличает эстетский характер этого журнала, его ориентацию на западноевропейскую культуру. Это своего рода памфлет-раешник, едко высмеивающий деятелей символизма за то, что они подают Верлена «вместо русского Баяна», ориентируются на последнюю парижскую моду.

Хлебников обвиняет символистов в отрыве от русской национальной культуры, иронически изображая участников «Аполлона» (Гумилева, Сологуба, Потемкина, Маковского). Первый литературный дебют Хлебникова состоялся не на страницах символистских изданий, а в журнале «Весна», редактировавшемся Н. Шебуевым, в прошлом издателем сатирических журналов. «Весна» являлась, в сущности, журналом без направления и охотно печатала наряду с маститыми писателями, такими, как Л. Андреев или А. Куприн, произведения молодых, начинающих. Так, в «Весне» начинали Демьян Бедный, Игорь Северянин, Л. Рейснер и многие другие. Секретарем редакции был

В. Каменский, который вспоминает, как появился в редакции «Весны» Хлебников и, мучительно робея, предложил свои рукописи, из которых Каменский отобрал «Искушение грешника», напечатанное в девятом номере журнала за 1908 год.

В феврале 1910 года в Петербург вернулся В. Каменский, познакомивший тогда же Хлебникова с кругом молодых художников и литераторов, связанных с Е. Гуро и М. Матюшиным. Уже на выставке «Треугольник» (в марте 1910 года) в отделе рисунков и автографов экспонировалась рукопись и рисунок В. Хлебникова — факт, свидетельствующий о сближении Хлебникова с его новыми соратниками (НХ, 419—420). К открытию выставки был приурочен и выход сборника «Студия импрессионистов» под редакцией Н. Кульбина, где напечатаны стихи Хлебникова (программное «Заклятие смехом»). Тогда же решен был и вопрос об издании особого сборника, название которого — «Садок судей» — предложено Хлебниковым. В сборнике, вышедшем в первой половине апреля 1910 года, участвовали — Хлебников, Елена Гуро, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Каменский и др.

Выход «Садка судей» знаменовал рождение русского футуризма, с которым и связана дальнейшая судьба Хлебникова. О встрече Хлебникова с участниками «Садка судей» рассказывает М. В. Матюшин: «Подготовка первого сборника «Садок судей» относится к 1909 году. С братьями Бурлюками мы познакомились года за два до этого, а с В. Каменским — несколько позже, на первой выставке «импрессионистов», устроенной Н. И. Кульбиным. Каменский же рассказал, что недавно приехал в Петербург новый интересный поэт (помню, нам всем понравилось, что кусты вечерние у него назывались «грустинки»), и притом чудак страшный. Это был Хлебников. Вскоре он переехал к нам, привезя с собой большую корзину, в которой оказались рукописи...

Сходились, говорили, читали стихи... Решили выпу-

стить сборник... Редактировал В. Каменский и на правах редактора взял себе больше всех, что-то около 30 страниц. Печатали на обоях. С рисунками. Сборник получился интересный. Вскоре после его выхода Д. и Н. Бурлюки в одну из сред отправились на «Башню» к Вяч. Иванову, где собирались писатели, и рассовали штук тридцать по карманам пальто. Так вышел в свет «Садок судей»[1].

«Садок судей», несмотря на свою эпатирующую внешность, еще не выдвигал никаких программных установок, а его участники не именовали себя «футуристами».

Время литературных боев, многочисленных вечеров, лекций, диспутов, воинствующего эпатажа пришло позже — с выходом в декабре 1912 года «Пощечины общественному вкусу», способствовавшей активной деятельности футуризма, вынесшей лозунги футуризма «на улицу».

Весну 1912 года Хлебников провел в Чернянке, имении гр. Мордвинова, около Херсона, у Бурлюков, отец которых служил там управляющим. В обстановке этой бурлюковской «вотчины», так называемой Древней Гилеи, фактически оформился русский футуризм. Там же, в Херсоне, Хлебников издает и свою первую брошюру с числовыми и языковыми материалами — «Учитель и ученик».

ФУТУРИЗМ

Футуризм является одним из модернистских течений в искусстве начала XX века. Появление русского футуризма, конечно, не может быть объяснено лишь дружеским сближением непризнанных молодых поэтов или органи-

---

[1] В. Хлебников. Избранные стихотворения. М., «Советский писатель», 1936, стр. 18.

заторской энергией Давида Бурлюка, придавшего этому объединению боевой характер. Русский футуризм возник в результате того идейного кризиса, который охватил известные круги русской интеллигенции после поражения революции 1905 года.

Футуризм был подготовлен общим кризисом буржуазного искусства, и прежде всего кризисом символизма.

Русский футуризм отнюдь не являлся продолжением принципов футуризма итальянского. Несмотря на общность названия, русским футуристам была глубоко чужда и враждебна империалистическая агрессивность Маринетти и его последователей, да и пафос индустриализма и динамизма ничего общего не имел с эстетикой русских футуристов. Это особенно явственно обнаружилось при приезде Маринетти в Россию в 1914 году.

Отрицая какую-либо зависимость от итальянского футуризма, Хлебников в письме к Н. Бурлюку в 1914 году отмечал: «Нам незачем было прививаться извне, так как мы бросились в будущее от 1905 года» (НХ, 368). Здесь 1905 год назван, конечно, не как начало русского футуризма, а как год первой русской революции, послужившей, с точки зрения Хлебникова, толчком для нового идейного движения, нового этапа литературы.

О положении в тогдашней литературе (и прежде всего в поэзии) писал накануне зарождения футуризма в 1908 году А. Блок: «Пришли новые дни «признания», всеобщего базарного сочувствия и опошления искусства. Одинокими усилиями художников были достигнуты огромные результаты: в разных областях искусства даны были образцы новых форм. Получалась возможность выработки шаблона, и этот вечный спутник не заставил себя ждать... И вот появились плеяды ловких подделывателей, вышли на прогулку в поле русской литературы сочинители, у которых не было за душой ничего, кроме старых калош для растаптывания цветов, но карманы

были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений»[1].

Футуризм возник как антагонист символизма, как направление, резко отрицавшее его эстетические принципы, его поэтическую систему. Первый футуристический манифест был направлен прежде всего против символистов. Наряду с призывом «бросить» классиков с «Парохода современности», манифест «Пощечина общественному вкусу» осуждал «парфюмерный блуд Бальмонта», а в числе писателей, которым «нужна лишь дача на реке», поименовал Блока, Сологуба, Кузмина и Ремизова. В несколько позже вышедшем манифесте (сборник «Рыкающий Парнас») дан был иронический отзыв о В. Брюсове и акмеистах — «своре адамов с пробором» (Гумилев, Городецкий). Несмотря на всю идейную сумбурность и противоречивость своих лозунгов, футуристы считали себя «левее» представителей буржуазного искусства: символистов и акмеистов в поэзии или «мирискуссников» в живописи.

Бунтарские устремления футуристов, конечно, далеки были (за исключением Маяковского) от подлинной революционности, смыкались с анархо-нигилистическими настроениями, но все же — в общей расстановке сил — футуристы при всех своих ошибках и крайностях находились в оппозиционном лагере по отношению к господствующей буржуазной литературе. Этим и объясняется интерес к ним М. Горького и то обстоятельство, что в дальнейшем, в условиях Октябрьской революции, многие поэты-футуристы — Маяковский, Каменский, Хлебников, Асеев — безоговорочно стали на сторону революции.

Субъективно футуристы считали себя революционерами в искусстве, противниками буржуазного общества и его эстетики. Но это было «вывороченное наизнанку»

---

[1] Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 234.

индивидуалистическое бунтарство, протест, не выходивший за пределы чисто эстетической сферы. Основной идеологической базой футуристов, стоящей за их бунтарскими декларациями и за эпатированием ими буржуазного общества, являлись настроения индивидуалистического порядка. Корни этого бунтарства восходят к «утесненному» положению мелкобуржуазной интеллигенции в капиталистическом обществе. Характеризуя идейную позицию анархистов, В. И. Ленин писал в 1905 году: «Миросозерцание анархистов есть вывороченное наизнанку буржуазное миросозерцание. Их индивидуалистические теории, их индивидуалистический идеал находятся в прямой противоположности к социализму. Их взгляды выражают не будущее буржуазного строя, идущего к обобществлению труда с неудержимой силой, а настоящее и даже прошлое этого строя, господство слепого случая над разрозненным, одиноким мелким производителем»[1].

Левачество футуристов, их нигилистические лозунги не имели ничего общего с революционным пролетарским движением. Теоретическая и эстетическая программа футуризма представляла собой характерное для буржуазной идеологии эпохи кризиса капитализма явление: требование безграничной «свободы» творчества, интуитивизма, нигилистическое отрицание эстетических ценностей, провозглашение чистой формы как высшего достижения искусства.

В. И. Ленин еще в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература» выступал против защитников «абсолютной свободы абсолютно-индивидуального идейного творчества», требуя свободы «от буржуазно-анархического индивидуализма»[2]. Эта ленинская критика может быть отнесена и к футуристам, также настаивавшим на «абсолютной свободе» творчества.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 131.
[2] Там же, стр. 102.

Основные принципы футуризма были сформулированы впервые в манифестах — сборник «Пощечина общественному вкусу» (1912) и листовка того же названия (1913).

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы — лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности...» — за этими воинственными нигилистическими лозунгами следовало изложение положительной программы:

«*Мы приказываем* чтить *права* поэтов:

1) На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4) Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще в наших строках остались грязные клейма ваших «здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников.

Москва, 1912, декабрь».

Главным требованием этого футуристического манифеста являлось провозглашение «Самоценного (самовитого) Слова». Именно это положение, объединявшее всех участников нового направления, объясняет, почему Хлебников являлся ведущей фигурой в русском футу-

ризме. Его работа над словом, его «Заклятие смехом» явились той закваской, из которой возник русский футуризм. Хлебников во многом определил национальный характер, русское лицо движения, которое в некоторых своих теоретических положениях совпадало с общественно-литературными течениями Запада.

Отношение к слову, объявление его главным героем поэзии объединяли Хлебникова с молодым Маяковским, Василием Каменским, Крученых, Давидом Бурлюком, хотя поэтические поиски каждого из них шли по своему пути. Это помогает понять противоречивость разных тенденций в футуризме, которая сохранялась в творчестве его участников, несмотря на общие теоретические декларации и совместные выступления. Если Хлебников обращен был в основном к прошлому, то Маяковский уже тогда был поэтом современности, остро воспринявшим ее социальную проблематику.

В предисловии ко второму «Садку судей», вышедшему в 1913 году, провозглашалась прежде всего задача поисков художественной формы, обновления поэтических приемов: «Мы расшатали синтаксис», «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике», «Нами сокрушены ритмы». И лишь один пункт этого предисловия содержит характеристику тем футуристической поэзии, при этом отнюдь не воинствующего характера: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами».

Футуризм противостоял не одному только символизму. Не менее враждебна была для него и реалистическая литература. Недаром в пренебрежительном списке имен тех писателей, которых отрицали футуристы, отнесены наряду с символистами и такие писатели, как М. Горький, Куприн, Аверченко, Бунин. В статье «Новые пути слова» А. Крученых утверждал, что «новое содержание лишь тогда выявлено, когда достигнуты новые

приемы выражения, новая форма. Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма таким образом обусловливает содержание». С этой позиции Крученых пренебрежительно говорит о Горьком, Куприне, Чирикове и прочих «бытовиках»[1].

В обстановке кризиса буржуазной культуры футуризм — со своими нигилистическими лозунгами, со своими призывами создать новую поэзию на основе отказа от содержания и даже от смысла — являлся, конечно, одним из проявлений этого распада. Так, А. Крученых в статье «Слово шире смысла» писал: «Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их. Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас»[2]. «Бессмысленные» сочетания слов и букв должны передать «новое восприятие мира», раскрыть интуитивное его постижение художником. Так, начав с решительной борьбы с символистами, футуристы в конце концов оказались в плену у того же субъективно-интуитивистского понимания задач искусства.

Однако было бы неверно видеть в русском футуризме лишь тенденции распада, ущербности. Они сочетаются в нем с жизнеспособными и даже революционными тенденциями (Маяковский). Позиция футуристов была во многом противоречивой, соединяющей бунтарский протест против традиций, против мещанского застоя с нигилистическими лозунгами, с отстаиванием абсолютной «свободы творчества», провозглашением культа чистой формы.

Футуризм очень скоро стал модным явлением, и наряду с основной группой кубофутуристов «Гилея» по-

---

[1] Сборник «Трое». Спб., 1913, стр. 36.
[2] Там же, стр. 28.

явились различные объединения и группки: «Ассоциация эгофутуристов», «Мезонин поэзии», «Центрифуга», часто весьма мало общего имевшие с «кубофутуризмом». Всех их объединяли чисто формальные искания, интуитивистское обоснование принципов поэзии. «Эгофутуризм» Игоря Северянина, в сущности, очень мало общего имел с футуризмом, являясь весьма банальным, мещанским (эстетством), а его «словотворчество» — своего рода щеголяньем словами ресторанных меню и прейскурантов. Однако, в обстановке борьбы за место в литературе и приобретение читательской популярности, «кубофутуристы» нередко вступали в блок с И. Северянином, устраивая совместные выступления. В то же время среди «эгофутуристов» был такой поэт, как Василиск Гнедов, выступавший с «заумными» стихами под стать Крученых.

При всем значении программных высказываний для объединения в то или иное направление или группу теоретические лозунги не покрывают собой творческую практику. Поэтому и возможен был столь большой разрыв между декларациями футуристов и творчеством, скажем, Маяковского или Хлебникова. Этим и объясняется возможность для ряда поэтов-футуристов не только преодолевать рамки эстетической программы футуризма, но и развиваться каждому из его участников своим особым путем.

Необходимо отказаться от традиционного представления о футуризме как об единой и монолитной школе. Литературная школа или направление возникает в историко-литературном процессе при изменении художественных принципов по сравнению с установившимися ранее. Литературные объединения и школы — результат конкретных исторических условий, благодаря которым возникает группировка, выдвигающая определенную эстетическую программу. Подобное объединение нередко недолговечно и распадается по мере того, как эстети-

ческие принципы его участников постепенно утрачивают свою противопоставленность тем явлениям, против которых были обращены первоначально.

Творчество Хлебникова с самого начала не укладывалось в рамки футуризма. Его стремление к примитиву, к природе, идеализация языческой Руси и прошлого славянства знаменовали иные тенденции, чем у его сотоварищей по футуризму. Даже вместо термина «футуристы» он создал термин на основе русского словообразования — «будетляне». Будучи чуть ли не основоположником футуризма, Хлебников в то же время отказывался от его цеховой замкнутости. Так, выход тома его «Творений» и сборничка «Затычка» в самом начале 1914 года, изданных Д. Бурлюком, вызвал возмущение Хлебникова. Включение в эти книжки черновых заготовок и стихов, не предназначаемых к печати, послужило причиной протестующего открытого письма, с которым Хлебников предполагал обратиться в газеты: «В сборниках: «1 том стихотворений В. Хлебникова», «Затычка» и «Журнал русских футуристов» Давид и Николай Бурлюки продолжают печатать подписанные моим именем вещи, никуда негодные, и вдобавок тщательно перевирая их...» (5, 257).

Прав был во многом Ю. Н. Тынянов, когда отделял Хлебникова от футуризма, предлагая рассматривать его творчество вне этой школы. «Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме и не обязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор поступали так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский», но говорили и часто говорят: «Хлебников и Крученых» [1]. И футуризм, и Крученых нередко заслоняли творчество Хлебникова от читателей, воспринимавших его через призму футуризма. Но

[1] Ю. Тынянов. Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 293.

было бы исторически неправомерным и отлучить Хлебникова от футуризма, с которым он в течение всего своего творческого пути тесно связан, сам себя считая его участником.

Главным требованием футуризма было новаторство формы, постоянно подчеркиваемый отказ от «содержания»; борьба с «идейностью» и «психологией» провозглашалась как один из основных лозунгов. Эстетика футуризма требовала не только «слома», разрушения уже стабилизовавшихся лирических жанров символизма, но и заново ставила вопрос об отношении к поэтическому слову и искусству вообще. Отсюда выдвижение на первое место технической стороны искусства и требование эстетической «затрудненности».

Но этот «слом» традиционного стиха совершался в плане самодовлеющего формального эксперимента. Этим объясняется, почему заготовки и черновики Хлебникова, а в иных случаях просто перечни словообразований (вроде трепетва, зарошь, умнязь и т. д.) оказались подхваченными и использованными, как «программные», футуристами. Эти случайные наброски Хлебникова, вне их осмысления, а как чистое «новаторство», как образцы «самовитого слова», явились своего рода знаменем школы. В то же время основные вещи Хлебникова, его пантеистические поэмы, оказались почти незамеченными и неоцененными в период футуристического Sturm und Drang'a.

Антиэстетизм был одним из лозунгов футуристов, которые настаивали, «чтобы писалось подобно грузовику в гостиной», подчеркивая звуковую какофонию, вульгарную лексику.

Поэтому при своем появлении футуризм воспринимался как разрушение всей предшествующей культуры, как нигилистическое отрицание самого искусства. «Ясно, что наш футуризм в сущности анти-футуризм,— писал в 1914 году К. Чуковский.— Он не только не стремится вместе

с нами на верхнюю последнюю ступень какого-то неотвратимого будущего, но рад бы сломать и всю лестницу. Все сломать, все уничтожить, разрушить и самому погибнуть под осколками — такова его, по-видимому, миссия» [1].

Если первый «Садок судей», вышедший в 1910 году, прошел почти не замеченным критикой, то через два года «Пощечина общественному вкусу» была встречена всеобщим негодованием: «Все в этой книге, напечатанной на оберточной бумаге, все сделано шиворот-навыворот, и на первой странице напечатано стихотворение:

Бобэоби пелись губы...

Общественный вкус требует смысла в словах. Бей его по морде бессмыслицей! Общественный вкус требует знаков препинания. Надо его, значит, ударить отсутствием знаков препинания. Очень просто. Шиворот-навыворот — вот и все» [2].

Вызывающая позиция футуристов, их «нигилизм», желтая кофта Маяковского, разрисованная физиономия Д. Бурлюка — все это воспринималось не только как литературный, но и как общественный скандал.

При всей сумбурности деклараций и выступлений футуристов их бунтарство, их стремление вывести литературу за пределы литературных салонов — в обстановке духовного вакуума, настроений безнадежности и пессимизма, охвативших общество в эти годы,— «пощечина общественному вкусу», которую нанесли футуристы господствующей в литературе пассивности, прозвучала дерзким вызовом всему устоявшемуся порядку. Именно так воспринял выступление футуристов только что вернувшийся из-за границы А. М. Горький. В начале 1915 года на вечере, посвященном выходу «Стрельца», он сказал

---

[1] К. Чуковский. Лица и маски. СПб., 1914, стр. 125.

[2] Homunculus (псевдоним Д. Заславского), «Беглые заметки», «Пощечина», «День», 13 марта 1913 г., № 69.

фразу, сразу же облетевшую всю Россию: «В них что-то есть...»[1] В ответ на вопросы журналистов Горький выступил со статьей о футуризме, в которой писал: «Не ругать их нужно, к ним нужно просто тепло подойти, ибо даже в этом крике, в этой ругани есть хорошее: они молоды, у них нет застоя, они хотят нового свежего слова — и это достоинство несомненное. Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают...»[2] Эта оценка Горьким футуризма не амнистировала его ошибок и заблуждений, но выделяла то жизненное, что принес с собой футуризм. В то же время Горький указал на то, что «русского футуризма» нет как единого направления, а есть отдельные талантливые писатели.

На общем фоне враждебных и глумливых замечаний критики, увидевшей в футуризме и «заумном языке» лишь повод для остроумия и издевок, изредка выделялись Маяковский, Каменский и Хлебников (в частности К. Чуковским), в которых критика готова была признать своеобразный талант. Тем существеннее положительные высказывания о Хлебникове таких поэтов, как Вяч. Иванов, А. Блок, О. Мандельштам, которые почувствовали в нем подлинно новое явление в поэзии. В этом отношении особый интерес представляет и отзыв (несколько более поздний — 1918 года) Р. В. Иванова-Разумника, в те годы близкого к А. Блоку: «В. Хлебников так полюбил живое слово, что не только овладел им, но, влюбленный, униженно покорился ему. Лишь изредка — и как раз в самых осмеянных улицею стихах — удавалось ему совладеть с бурно текущим через него потоком слов. «О засмейтесь, смехачи!»— для него это пресловутое стихотворение было

---

[1] «Петроградский курьер», 1915, февраль, № 25. См.: В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1. М.— Л., 1951, стр. 366.

[2] М. Горький. О футуризме. «Журнал журналов», 1914, ЛБ 1, стр. 3—4.

уже победою. Издеваться над этим было легко, труднее было — почувствовать в тягостном косноязычии новую силу и правду вечно рождающегося слова. И лишь немногие тогда *(помню среди них А. Блока)* (Курсив мой.— *Н. С.)* чувствовали это в самых осмеянных строках В. Хлебникова: «Крылышкуя золотописьмом тончайших жил...» и др.». Р. Иванов-Разумник добавляет, что А. Ремизов «внимательно, с карандашиком читал хлебниковское «Любхо»...»[1] .

Хлебникова сближало с остальными футуристами как неприятие современной действительности, так и разрушение традиционных художественных форм. В то же время его идеи славянского возрождения, его обращение к прошлому, к языческой Руси, его «законы времени» были далеки, а то и просто чужды остальным участникам кубофутуризма. Получался парадокс: Хлебников, на которого русский футуризм указывал, как на своего основоположника, во многом оказался далек от футуризма.

Почему же футуристы не только признавали Хлебникова «своим», но и основывали на его поэзии свои теории? Прежде всего потому, что Хлебников показал пример «самовитого слова». «Словотворчество» Хлебникова, ломка привычных поэтических форм, взрывная сила его поэзии — привлекали к себе футуристов, видевших в ней многообещающие открытия. Д. Бурлюк писал, что «Хлебниковым созданы вещи, подобных которым не писал до него ни в русской, ни в мировых литературах никто».

В. Каменский в 1914 году следующим образом определял соотношение раннего футуризма и Хлебникова: «Гений Хлебникова настолько безбрежен в своем разливе словоокеана, что нам, стоящим у берега его творчества, вполне достаточно и тех прибойных волн, которые за-

---

[1] Р. Иванов-Разумник. Творчество и критика. Пг., 1922, стр. 227—228.

ставляют нас преклониться перед раскинутым величием словопостижения»[1]. Футуристы использовали преимущественно экспериментаторскую работу Хлебникова над словом, идя в то же время своими собственными путями, во многом отличными от путей Хлебникова.

ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ

В одной из статей 1912 года (в свое время не изданной) Хлебников писал: «Мы хотим, чтобы слово смело шло за живописью» (НХ, 334).

Новое движение в живописи возникло почти одновременно с футуризмом в литературе, несколько опередив его. Так, уже в конце декабря 1907 года в Москве организуется выставка «Венок», в которой наряду с эстетствующей «левой» «Мира искусств» («голуборозовцами»), приняла участие и группа художников, возглавивших вскоре живописный кубизм и футуризм (Д. и Н. Бурлюки, А. Фонвизин, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Лентулов), уже тогда ориентировавшихся на Сезанна, Пикассо, Матисса. Дальнейшее развитие живописи — «Бубновый валет» — в Москве (с 1910 года) и «Союз молодежи» в Петербурге (с 1913 года) — хотя и двигалось в разных направлениях, в основном шло под знаком формальных исканий, подготовив этим почву для эстетики футуризма в литературе. Не случайно, что большинство поэтов раннего футуризма пришло к литературе от живописи. Д. Бурлюк, Маяковский, Крученых были профессиональными художниками, а другие, как Хлебников, Каменский, хотя и дилетантски, но также пробовали свои силы в области живописи. Помимо ряда формальных приемов и терминов, вроде «сдвига», «фактуры» и т. п., из живопи-

[1] В. Каменский. Предисловие к сб. В. Хлебникова «Творения». СПб., 1914, стр. [V].

си пришло и понимание искусства как «формы», как «конструкции», как «технологического процесса». Именно из живописи возникло отношение к стиху и к слову как к «самоцельной» и «автономной» организации материалов.

От живописи пришла и теория «самовитого слова», и понимание словесной конструкции как автономного проявления формы в искусстве, ее разложения на части. В сущности, об этом говорил Маяковский в своем докладе «О новейшей русской поэзии», утверждая самозначность художественной формы, проводя аналогию между живописью и поэзией: «Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция» (1, 365).

В поэзии Хлебникова «сдвиг», смысловой алогизм, «остраненное» восприятие предмета имели особенно важное значение. Незаконченность, фрагментарность, нарушения сюжетной и смысловой последовательности, отступления от основной темы, ритмические перебои и смысловые «сдвиги», сложные нагромождения образов — таков «рельеф» произведений Хлебникова.

Хлебников видел в самих приемах живописи возможности обновления стиха. Самостоятельная эстетическая ценность цвета, геометрическая абстрактность плоскостей, сдвиги цветовых и пространственных форм приводили к тому, что явления реального мира оказались разложенными и динамически смещенными, строй и порядок обычных представлений нарушенным. Живопись передавала тревогу художника, распад стабильного мира, его овеществление в конструкции. Подобно этому и словесное произведение превращалось в самостоятельную конструкцию, в сочетание звуков, смысловых «пятен», разорванных, немотивированных ассоциаций.

Нередко образы Хлебникова идут непосредственно от живописи:

Малявина красавицы, в венке цветов Коровина
Поймали небо-птицу...

(2,245)

Или:

Уста напишет Хоккусай
А брови девушки — Мурильо.

(2, 251)

Здесь не просто отсылка к живописи, а включение в стих, в образную систему стихотворения зрительных ассоциаций. Эти ассоциации с живописью могут заменить описание пейзажа.

И сумрак облака будь —Гойя!
Ты ночью облако — Роопс!

(2,217)

С помощью звука и цвета Хлебников стремился выразить ощущение предмета не только в его конкретно вещественном восприятии, но и эмоциональном. В известном стихотворении «Бобэоби...» Хлебников звуковыми аналогиями с живописными средствами создает портрет:

Бобэо́би пелись губы
Вээо́ми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй — пелся обл[illegible]
Гзи-гзи-гзэо пелась [illegible]н
Так на холсте как [illegible]ветствий
Вне протяжения ж[illegible]

(2,36)

Отдельные элементы лица на портрете по аналогии с краской обозначаются звуковыми «соответствиями».

Это попытка «перевода» зрительных, пространственно-живописных представлений на язык звуков и словесных образов. Самый принцип эмоционального соответствия цвета, зрительного впечатления со звуком и словом сохраняется во всем творчестве Хлебникова.

«СТАТЬ ЗВОНКИМ ВЕСТНИКОМ ДОБРА»

1912—1914 годы — годы наибольшей активности футуристов, которые выступали на многочисленных вечерах и диспутах, организовали в конце 1913—начале 1914 годов пропагандистское турне по городам России, издавали множество сборников и брошюр. Атмосфера литературных скандалов, эстрадных выступлений, столь характерная для футуризма, мало сказалась на жизни Хлебникова тех лет. Он очень редко выступал с эстрады и вообще с чтением своих стихов (которые за него обычно читали его соратники — Маяковский, Каменский). Однако он участвовал в коллективных сборниках, отнюдь не оставаясь в стороне от литературной жизни. Дружеские отношения с участниками футуристического объединения (М. Матюшиным, Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским, В. Каменским и др.) определяли в первую очередь и круг общения Хлебникова.

Атмосфера артистической богемы во многом сказалась и на его образе жизни. Он постоянно наезжает то в Москву, то в Астрахань, то в Чернянку к Бурлюкам, то в Куоккала, редко засиживаясь в Петербурге более нескольких месяцев, в особенности весною и летом.

Рассеянный чудак в быту, углубленный в свои думы и вычисления, привыкший к одиночеству и житейским лишениям, Хлебников своей неприспособленностью и непрактичностью отличался от своих товарищей по футуризму, задиристых, энергичных. Он скитался по каким-то комнатушкам, все время без средств, без сколько-нибудь налаженного быта, перебиваясь на весьма скромную и далеко не постоянную поддержку семьи или на грошовые уроки.

Облик Хлебникова этих лет (1915—1916) рисует Н. Асеев: «Был он похож больше всего на длинноногую задумчивую птицу, с его привычкой стоять на одной ноге, с его внимательным глазом, с его внезапными отлета-

ми с места, срывами с пространств и улетами во времена будущего. Все окружающие относились к нему нежно и несколько недоуменно. Действительно, нельзя было представить себе другого человека, который так мало заботился бы о себе. Он забывал о еде, забывал о холоде, о минимальных удобствах для себя в виде перчаток, галош, устройства своего быта, заработка и удовольствий. И это не потому, что он лишен был какой бы то ни было практической сметливости или человеческих желаний. Нет, просто ему некогда было об этом заботиться. Все время свое он заполнял обдумыванием, планами, изобретениями. Его умнейшие голубые длинные глаза, рано намеченные морщины высокого лба были всегда сосредоточены на каком-то внутренне разрешаемом вопросе; и лишь изредка эти глаза освещались тончайшим излучением радости или юмором, лишь изредка морщины рассветлялись над вскинутыми вверх бровями, когда лицо принимало выражение такой ясности и приветливости, что все вокруг него светилось»[1].

Уже с 1905 года Хлебников говорит о своем увлечении «числами». В письме к М. В. Матюшину в апреле 1911 года Хлебников говорит о том, что «все время» работает «над числами и судьбами народов, как зависимыми переменными чисел» (НХ, 360).

Весну и лето 1914 года Хлебников проводит у родных в Астрахани, занимаясь своими вычислениями. О своих настроениях Хлебников писал Каменскому: «Я живу здесь рядом с сыскным отделением. Какая грязная подробность! И сонмы их часто проходят перед окнами. Вот что делает твой воевода. Скучает. В плену у домашних... Я здесь в мешке 4 стен. Астрахань разлюбил, никуда не выхожу. Жалею, что поехал сюда» (НХ, 370).

---

[1] Н. Асеев. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1962, стр. 554.

В начале войны (11 октября 1914 года) Хлебников в одном из писем сообщает: «Что я буду дальше делать — не знаю; во всяком случае, я должен разорвать с прошлым и искать нового для себя» (НХ, 371). Это ощущение неизбежной перемены, неустойчивости, кризиса в окружающем мире и в себе самом сказалось и в его творчестве.

Осенью 1914 года Хлебников возвращается из Астрахани в Петербург.

Внешнюю сторону быта Хлебникова этого времени Б. Лившиц описывает следующим образом: «Хлебников снимал крохотную комнатенку на Большом проспекте, в нескольких шагах от Каменноостровского, и я почти ежедневно навещал его. Все убранство каморки состояло из узкой железной кровати, на которой, только скрючившись, мог улечься Велимир, из кухонного стола, заваленного ворохом рукописей, быстро переползших на смежный подоконник...»[1]

Настроение отрешенности, разрыва со старым, привычным миром все время усиливалось.

Эти настроения поддерживались верой в свое призвание. Притом не только поэтическое, но и в поучительное. Работая над своими «законами времени», Хлебников считал, что он совершает великое открытие, которое послужит на пользу всему человечеству. В его представлении «законы времени», якобы им найденные, давали ответ на все вопросы развития общества, судеб народов, делая, в сущности, ненужными какие-либо политические или социальные теории.

Неприятие Хлебниковым буржуазно-мещанского быта, его бунтарский пафос, хотя и политически неопределенный, неоднократно прорывается и в его стихах. Характерно, что одно из таких протестующих стихотворений Хлебникова сохранилось в цитации его Маяковского, ко-

---

[1] Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец, стр. 273—274.

торый неоднократно приводил его в своих устных и печатных выступлениях[1]:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок!

(НХ, 160)

Эти стихи свидетельствуют о тех настроениях протеста, вызова буржуазно-собственническому обществу, которые немногим позже (в 1916 году) с такой гневной непримиримостью высказал Хлебников в «Трубе марсиан», разделяя человечество на «изобретателей» и «приобретателей»: «Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей» (5,153).

«Вдумайтесь только,— писал Маяковский,— во всю злобу, в весь ужас нашего существования: живет десяток мечтателей, какой-то дьявольской интуицией провидит, что сегодняшний покой — только бессмысленный завтрак на подожженном пороховом погребе (ведь В. Хлебников два года назад черным по белому пропечатал, что в 1915 г. люди пойдут войною и будут свидетелями крушения государств...)»[2] (1,311).

Это неприятие старого мира, ощущение надвигающейся катастрофы сближало Хлебникова с Маяковским. Перелом в настроениях и взглядах Хлебникова явственно обозначился в начале первой империалистической войны, которая заставила его пересмотреть свои позиции. Все чаще обращается его мысль к образам Пугачева и Разина, своей романтической красочностью, ореолом на-

---

[1] Впервые напечатано в статье В. Маяковского «Теперь к Америкам!». Газ. «Новь». М., 1914, 15 ноября, № 115.

[2] Маяковский имеет в виду «предсказание» Хлебникова, сделанное им в брошюре «Учитель и ученик», Херсон, 1912 (См.— 5, 171—182). Хлебников там писал о «падении государства», но не в 1915-м, а в 1917 году.

родного мятежа привлекающих Хлебникова («Хаджи-Тархан», «Дети Выдры»), настойчивее делаются воспоминания о 1905 годе («Олег Трупов»).

Хлебников жил будущим, рассматривал себя как человека, провидящего ход истории, мечтающего о временах, когда исчезнут войны, частная собственность, отчуждение человека от природы, вызванное механической стандартизацией культуры. Уже в стихотворении «Конь Пржевальского» (1912), помещенном в «Пощечине...», Хлебников мечтал:

Взлететь в страну из серебра,
Стать звонким вестником добра.

(2,112)

Эта устремленность в будущее тесно связана с той «философией истории», которой он придерживался, все более укрепляясь в своей вере в «законы времени». Рассматривая себя «судьбодержцем», обладателем нового учения о судьбах человечества, Хлебников верил в свою миссию провозвестника будущего, что придавало его идеям мессианистическую окраску:

...Волшебницы дар есть у меня, сестры небоглазой.
С ним я распутаю нить человечества,
Не проигравшего глупо
Вещих эллинов грез...

(2, 246)

Эта уверенность в своем высшем назначении, избранничестве и помогала ему сносить как жизненные лишения, так и непризнание современников.

Литературная и общественная позиция Хлебникова была достаточно сложной и противоречивой. С одной стороны, он выступает как футурист-будетлянин, отстаивает позиции новой школы и поэзии. С другой — он защитник национальной самобытности, идеи всеславян-

ского единства, пропагандист союза славянства и «азиатской» культуры. Отрицание буржуазно-капиталистического мира приводило Хлебникова к идеализации прошлого, язычества, славянства, к отказу от механистической, бездушной цивилизации современного общества. В то же время его мечта о гармоническом развитии человечества, о научных законах исторического развития человечества порождала утопию, наукообразную теорию «законов времени», единства закономерностей вселенной.

ГЛАВА 2

МИФ И ИСТОРИЯ

„СЛАВЬ ИДЕТ!"
„ЗВЕРИНЕЦ"
ИСТОРИЯ
ФОЛЬКЛОР
МИФОЛОГИЯ
„ПОПЕРЕК ВРЕМЕН" („ДЕТИ ВЫДРЫ")
ИДИЛЛИЯ И БУРЛЕСК
„ВОССТАНИЕ ВЕЩЕЙ"
ТЕМА ВОСТОКА
РАЗИН
СОВРЕМЕННОСТЬ

«СЛАВЬ ИДЕТ!»

Своеобразие творчества Хлебникова — слияние его поэтического сознания с отдаленным прошлым, с той стадией мышления, когда господствовали мифологические представления о мире. Его ранние произведения чаще всего обращены к Киевской Руси, язычеству, первобытному состоянию человечества.

В прошлом славянского мира — в первобытной цельности человека, как представлялось Хлебникову, в язы-

ческой идиллии — виделся ему выход из всех бед и противоречий современности. В поэме «Внучка Малуши» (1909) Хлебников прямо противопоставлял современному Петербургу древнюю Киевскую Русь, еще проникнутую духом язычества, сохранившую первозданную цельность, которая утрачена современностью. Характерно, что как раз в период создания этой поэмы Хлебников писал В. Каменскому: «Мое настроение в начале лета можно было бы назвать «велей злобой» на тот мир и тот век, в который я заброшен по милости благого провидения...» (НХ, 358).

Своеобразие поэзии Хлебникова не столько в открытии языческого мира, сколько в самом его восприятии. Как указывал Ю. Н. Тынянов, «метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают из темы. Инфантилизм, языческое первобытное отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как теме» [1]. Хлебникову близко это языческое, дикарское восприятие мира, он показывает его не как экзотику, не в его отдаленности, а как близкий ему, остро и непосредственно ощутимый мир, находящийся здесь же, рядом. В этом «язычестве» самого автора как бы стирается граница между прошедшими веками. История и мифология становятся главными, основными опорами его поэтического мироздания.

Мифология представляла для первобытного сознания науку, поэзию, историю, религию. Это слияние поэзии и познавательного начала, их нерасчлененность и привлекает к себе Хлебникова, стремящегося восстановить миропонимание людей первобытного мира, их мифологическое восприятие окружающего. Он не столько обращается к воспроизведению старых мифов, как это делали символисты, воссоздавая античные мифы (Вяч. Иванов, И. Ан-

[1] Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 291.

ненский и др.), сколько создает новые («Внучка Малуши», «Журавль», «Маркиза Дэзес»), пользуясь моделью мифа, воспроизводя его структуру. Его интересует связь времен, своеобразие и вместе с тем сходство национальных культур. Киевская Русь, Индия, Атлантида, древний Египет — причудливо переплетаются в его творчестве. История сливается с мифологией, современность с прошедшими этапами развития, мифы предстают то как трагедийно-историческое событие («Девий бог», «Гибель Атлантиды», «Ка», «Дети Выдры»), то как ироническое травестирование («Внучка Малуши», «Вила и леший», «Игра в аду»).

Воскрешение языческих времен имело у Хлебникова также современное и актуальное значение, как знаменье мощи и единства славянства. В стихотворении «Перуну» (опубликованном в 1914 году, но написанном, вероятно, раньше) Хлебников слагает гимн в честь Перуна, главного языческого божества, созидающей и оплодотворяющей силы, воинственного и победоносного, которого после крещения свергнул Владимир в Днепр:

Над тобой носились беркута,
Порой садясь на бога грудь,
Когда миял ты, рея, омута,
На рыбьи наводя поселки жуть.
Бог, водами носимый,
Ячаньем встречен лебедей,
Не предопределил ли ты Цусимы
Роду низвергших тя людей?

(2, 198)

В отходе от язычества, в христианстве Хлебников видит причину утери Россией ее воинской мощи и в итоге — поражение в русско-японской войне, трагедия Цусимы. Перед лицом японской и германской угрозы он призывает к возвращению к временам язычества, к Перуну, во имя воскрешения былой воинской мощи и единства:

Ты знаешь: путь изменит пря,
И станем верны, о Перуне,
Когда желтой и белой силы пря
Перед тобой вновь объединит нас в уне.

(2, 198)

Откликом на события русско-японской войны являются и стихи «Были вещи слишком сини». Самую тему столкновения русских войск с японцами Хлебников мифологизирует, изображая гибель броненосца «Ослябя» в виде мифа о борьбе «японского бога» с Перуном:

Над пучиной емля угол,
Толп безумных полон бок,
И по волнам кос и смугол
Шел японской роты бог.

(2, 31)

Характерная деталь: у Хлебникова мстителем за русских выступает Перун, который «толкнул разгневанно Христа»:

...млат схватив, стал меч ковать из руд,
Дав клятву показать вселенной,
Чтó значит русских суд!

(2, 31)

Его «Боевая» напоминает языческий боевой клич, призывающий к борьбе с «немью» вильгельмовской Германии:

Радой Славун, родун Славян,
Не кажи, не кажи своих ран!
Расскажи, расскажи про ослаби твои,
Расскажи, расскажи, как заслави твои полонила
волна неми с запада яростно бьющей...

Завершается это заклинание воинственным призывом:

Пусть в веках и реках раздается тот пев:
«Славь идет! Славь идет! Славь восстала!..»

(2,23)

Этим же воинственным тоном отличается и стихотворение «Мы желаем звездам тыкать!». Оно так же проникнуто духом непримиримости, призывом возродить былую славу Руси:

Померкнувшую славу
Творите, северные львы.
С толпою прадедов за нами
Ермак и Ослябя,
Вейся, вейся, русское знамя,
Веди через сушу и через хляби!
Туда, где дух отчизны вымер
И где неверия пустыня,
Идите грозно, как Владимир,
Или с дружиною Добрыня.

(2,15)

В 1909 году Хлебников вместе с «Внучкой Малуши» присылает В. Каменскому статью «Курган Святогора», которая содержала его программные установки (статья не была напечатана). Хлебников в ней провозглашал обращение к русскому народу и языку, как основному фактору истории: «Русская свобода вторила чужим доносившимся голосам и оставляла немым северного загадочного воителя, народ-море» (НХ, 322). В статье было высказано и пожелание о слиянии славянских языков «в одно, единый, общий круг», в «общеславянском слове».

В 1913 году он активно участвовал в газете «Славянин», именовавшейся «политической беспартийной газетой». Эта малоизвестная газета имела либеральный оттенок. В числе ближайших сотрудников назван там и

В. Хлебников. Характерно, что Хлебников поместил в ней не стихи, а несколько статей («О расширении пределов русской словесности», «Кто такие угроруссы?», «Западный друг»). Впрочем, редакция «Славянина», возможно, и не знала, что в их газете сотрудничает поэт-футурист.

В статье «О расширении пределов русской словесности» Хлебников сожалеет, что русская литература ограничивалась в основном только национальной историей и не охватила прошлого народов, проживавших на территории России: «...Нет творения или дела, которое выразило бы дух материка и душу побежденных туземцев, подобного «Гайавате» Лонгфелло. Такое творение как бы передает дыхание жизни побежденных победителю» (НХ, 342). Упоминание о «Гайавате» существенно, свидетельствуя о влечении Хлебникова к эпосу, к произведениям народного творчества.

В своем обращении к язычеству, к древней Руси Хлебников примыкал к широкому движению в русском искусстве начала XX века, представленному в литературе А. Ремизовым («Посолонь»), С. Городецким («Ярь», «Перун»), Л. Столицей («Раиня», «Лада»), А. Н. Толстым («За синими реками»), Е. Кузьминой-Караваевой («Скифские черепки») и др. В живописи можно назвать Н. Рериха, И. Билибина; в скульптуре С. Коненкова; в музыке — Игоря Стравинского («Жар-Птица»), С. Прокофьева («Скифская сюита»). Это воскрешение «языческих» древнерусских начал в искусстве, обращение к примитиву, к мифологическому сознанию знаменовало протест против фетишизации современной культуры и буржуазной цивилизации.

Хлебникову был особенно близок Сергей Городецкий, о книжке которого «Ярь» он напомнил в надписи на экземпляре второго «Садка судей»: «Одно лето носивший за пазухой «Ярь», любящий и благодарный Хлебников».

Выход «Яри» Городецкого Вяч. Иванов в своей рецен-

зии назвал «литературным событием»[1]. Не менее восторженно приветствовал ее и М. Волошин, указывая, что «Ярь» — «это все, что ярко, яростно-гневная зелень краски, ярь — медянка, ярый хмель...»[2]. Чем же произвела такое впечатление «Ярь»? Пожалуй, наиболее точно сформулировал это В. Брюсов, отметив, что «господствующий пафос «Яри» — переживания первобытного человека, души, еще близкой к стихиям природы»[3].

Воскрешение древнего славянского языческого мира было особенно близко Хлебникову, во многом начинавшему свой творческий путь с того рубежа, который был намечен «Ярью» Городецкого и «Посолонью» (1907) А. Ремизова.

Дикарская непосредственность в самом восприятии языческого мира у Хлебникова сказалась во многом сильнее, чем в стихах С. Городецкого. В языческой демонологии у Хлебникова сливаются одновременно и непосредственность впечатления, воскрешающая наивную веру в существование мифологических существ, и лукавая ирония, подчеркивающая очарование сказочной фантастики, появляющейся внезапно и немотивированно в повседневном быту. Это колебание между материальным, физическим представлением ведьм, мавок, леших, русалок — и в то же время их восприятием как поэтической фантазии придает особый характер образам Хлебникова, его поэтической мифологии, воскрешающей мир природы, первобытный синкретизм мышления.

Хлебников написал много таких стихов, которые воссоздают языческий мир, перекликаются с лесовиками Коненкова и сказочными лешими и прочей нечистью Ремизова.

---

[1] «Критическое обозрение», 1907, № 2, стр. 47.
[2] «Русь», 1906, № 80, стр. 4.
[3] «Весы», 1905, № 4, стр. 82.

Зеленый леший — бух лесиный
Точил свирель,
Качались дикие осины,
Стекала благостная ель.

(2,92)

В стихах и поэмах Хлебникова наряду с лешими, русалками появляются Венера, Перун. Нередко его стихотворения напоминают какие-то древние языческие заклинания:

Тебе поем родун!
Тебе поем бывун!
Тебе поем радун!
Тебе поем ведун!..

(2, 271)

Его стихи кажутся фрагментами и обрывками сказочной мифологии первобытных славянских племен:

Плескиня, дева водных дел,
Радея красоте,
Играла и сияла, служила немоте
И крыльными грустильями воздела темноте.

(НХ, 90)

Кто эта «плескиня»? — то ли славянская дева, то ли плещущаяся в воде языческая богиня с крыльными грустильями...

Летописи, заговоры, предания, поверья, древние песнопения — вот источник этой поэзии, так прочно, так естественно, без манерности стилизации, всеми своими корнями уходившей в языческую славянскую древность.

Гроб леунностей младых,
Веко милое упало.
Смертнич, смертнич, свет-жених,
Я весь сон тебя видала.

(НХ, 96)

В этом стихотворении чувствуется отсвет каких-то ночных видений, нежное признание в любви, грусть девушки, ее мечты о «свет-женихе». «Леунности» — словообразование от полабского «леуна» — луна[1]. «Гроб леунностей» — передает тот лунный, романтический колорит, который свойствен, скажем, балладам Жуковского. В целом здесь комплекс представлений — сна, лунного мерцания, девических грез. Эти импрессионистически набегающие образы и ассоциации нельзя выстроить в строгий логический порядок, «перевести» на обычный разговорный язык, так как тогда исчезает их поэтическое начало.

В недосказанности, в эмоциональном «наплыве», в необычности словоупотребления, в морфологических «сдвигах» и изменениях самих слов и заключен «секрет» их поэтического воздействия. В восприятии стихов Хлебникова включается истолкование их читателем, вкладывающим в «понимание» этих стихов свои ассоциации, подсказанные звуковыми и смысловыми «пятнами».

Ранние стихи Хлебникова — прежде всего картины русской природы, леса, реки, но это пейзаж сказочный, вневременной, возникающий, как во сне.

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей;
Где качались тихо ели,
Где шумели звонко ели,
Пролетели, улетели
Стая легких
Времирей.

(2, 276)

Ощущение легкости, воздушности, шелеста елей и полета «времирей» передает раздумье о времени, о веч-

[1] В «Свояси» Хлебников отмечал: «Пользовался славянскими полабскими словами (Леуна)» (2,7).

ности природы, ощущение свободы, полета. Все эти ощущения нельзя выразить в предметной формуле, они зыбки, импрессионистичны, возникают подобно музыкальным ассоциациям. Это музыкальное начало подчеркнуто основной «темой»: сочетанием двух звуковых регистров — *р* и *л*, проходящих через все стихотворение.

В этих стихах возникают образы, навеянные славянской мифологией, причудливыми очертаниями неведомых лесных существ:

Замужница с замужницей
На ветке ворожили.
Причудница с причудницей
И детки у них были!

(2, 272)

Его лешие, вилы, русалки, любики, ховуны — окутаны словесной атмосферой языческого мифа, возникающей из «зазови водностных тайн», из «пламеней леунности влас». Из этого языческого осознания природы появляются «водняги», «белостыни снеглых птиц», «любиков смеяние в вместилищах воды» и «навиков скакание в грустилищах зари». Мифические, сказочные полулюди, полузвери, очеловеченные явления природы возникают из этого словесного «вара». То это таинственные словообразования: «Жриязь Желва Жарошь Храмязь Плаква Сухошь Будязь...» и т. д., то голос водяного — «водняги»:

Мельководы в дальних водах.
Рыбных игр звенит струя.
Манна, манна даль свободы.
Дети, дети — это я.

(2, 278)

Словно нерасчлененные и неосознанные картины и видения первозданного мира обступили со всех сторон поэта, внушив ему дикарское восприятие, зыбкое, фантастическое:

Повстаница небней безвирных,
Восстаница певней сверхмирных?
Колдует, страхует мой слух,
Зыбует, волнует мой дух.

(2, 279)

Интерес к языческому прошлому, к сказке, к мифу проявился и в пьесах Хлебникова.

Одно из первых драматургических произведений Хлебникова — «рождественская сказка» — «Снежимочка», написанная в 1908 году, является своего рода «продолжением» «Снегурочки» А. Н. Островского, что и было отмечено самим Хлебниковым в первоначальной ее редакции — «Снежимочка. Рождественская сказка. Подражание Островскому». Это поэтическая сказка о Снежимочке, которая попадает в город, в обстановку враждебную и пагубную для сказки, мечты. Со Снежимочкой приходит в столицу исконно русское, славянское начало, и «руководитель празднества» призывает «славянскую дружину» «утвердить и прославить русский обычай» и «не употреблять иностранных слов». В «Снежимочке» клянутся «вернуть старым славянским богам их вотчины — верующие души славян».

На сочетании двух планов: современности и древней Руси основана и поэма «Внучка Малуши».

«Внучка Малуши» имеет подзаголовок — «шуточная поэма». В ряде поэм («Шаман и Венера», «Игра в аду») Хлебников прибегает к шутливому ироническому тону, перекликаясь с ирои-комическими поэмами XVIII века. Дочь князя Владимира, подобно гоголевскому кузнецу Вакуле, с помощью черта переносится на фантастическом «буй-туре» из древнего Киева в современный Петербург — в женский институт, где она и призывает учениц вернуться к временам князя Владимира. Но если пребывание княжны в Петербурге показано слишком упрощенно, то картины древней Руси, привольной жизни славян написаны с большой поэтической увлеченностью. Это

мир, где боги, лешие, водяные живут одной жизнью с человеком, люди с ними повседневно и дружески общаются. Княгиня призывает своих служанок купаться в Днепре вместе с «водяным дедом».

Мы водяному деду стаей,
Шутя, почешем с смехом пятки,
Его семья проста —
Была у нас на святки.

(2, 67)

В некоторых местах чувствуется явная ориентация на «Слово о полку Игореве»:

Красные волны
В волнах ковыля,
То русскими полны
Холмы и поля.
Среди зеленой нищеты,
Взлетая к небу, лебедь кычет
И бьют червленные щиты
И сердце жадно просит стычек.

(2, 65)

Перенесшись из времен Владимира, из пантеистического приволья, когда люди жили одной жизнью с природой, внучка Малуши попадает в «всеучбище» — женский институт. Ее поражает скучная и бессмысленная зубрежка, полный разрыв с природой, и она уговаривает «училиц» вернуться к природной жизни. И «училицы», увлеченные ею девушки, с радостными возгласами покидают «всеучбище», складывают костер из учебников и восклицают:

Мы оденем, оденемся в зелень,
Побежим в голубые луга,
Где пролиться на землю грозе лень,
Нас покинет училищ туга.
И прострем мы зеленую вайю в высоту,
И восславим, священные, ваю красоту.

(2, 74)

При чтении «Внучки Малуши» вспоминается «Руслан и Людмила» Пушкина. Не случайно героиня Хлебникова также названа Людмилой. Сказочные персонажи и превращения, даже размер и ритм стиха — перекликаются с поэмой Пушкина. Хлебников следует и шуточно-ироническому тону Пушкина, его простодушной интонации:

В слезах отчаянья Людмила
От ужаса лицо закрыла.
Увы, что ждет ее теперь!
Бежит в серебряную дверь...

(«Руслан и Людмила»)

У Хлебникова этот четырехстопный ямб все время срывается в разговорную интонацию, нарушается увеличением или уменьшением количества стоп:

Скажи, любезная Людмила,—
Промолвил важно леший: —
Правда ли, что тебя земная явь томила?
Правда ли, что ты узнать хотела вещи?

(2, 68)

Увлечение славянством, языческим миром находит свое выражение и в пьесе «Девий бог» (1911). «Девий бог» — своего рода языческая мистерия, написанная под непосредственным влиянием символизма. Элевзинские мистерии древней Греции, миф о Дионисе — боге весны и плодородия — получил своеобразную интерпретацию у Хлебникова, перенесшего появление Диониса, Девьего бога, в обстановку древнеславянского племени, с его жрецами и воинами. Славянская мифология переплетается здесь с мотивами древнегреческой. Увлеченные безумием страсти, девушки выступают на защиту Девьего бога, восстав против своих женихов, родных и жрецов. Хлебников не стремился здесь ни к исторической верности, ни к соблюдению мифологического сюжета.

Эта пьеса примыкает к пьесам Сологуба и Ремизова. В ней еще много красивости, эффектной декламационной

патетики, от которой Хлебников в дальнейшем отходит. Так, Девий бог обращается к своей девичьей свите: «Я поведу вас на вершины гор, и на хребет моря, и в ущелья подземного царства. Я буду будить вас на утренней заре и, баюкая, усыплять на вечерней. Морская волна не сумеет более точно отразить звезды, чем я ваши желающие души» (4, 190).

Для раннего Хлебникова язычество и славянство не только архаика, но и знамя протеста против измельчания, дробности, разброда современного общества. Хлебников погружен в мир прошлого — мир языческой Руси, с ее верой в магические свойства природы, в сферу народной демонологии. Этот мир представляется ему цельным, красочным, героическим. Миром, в котором человек и природа сливались в единстве, где господствовало коллективное, «роевое» начало, время, когда рождались мифы.

«ЗВЕРИНЕЦ»

Первое опубликованное произведение Хлебникова — «Искушение грешника» — написано было ритмизованной прозой. «Искушение грешника», как и «Песнь мирязя» (напечатанная позже в футуристических сборниках «Пощечина» и «Молоко кобылиц»), особенно характерны для первых шагов Хлебникова. Это ритмизованная лирическая проза, во многом перекликающаяся с «симфониями» А. Белого и стилизованными древнерусскими сказами А. Ремизова. Ритмической «прозой» написано и большинство лирических миниатюр Е. Гуро.

Елена Гуро — своеобразная фигура в футуризме. В своих книгах «Шарманка» (1909) и «Осенний сон» (1912) она утверждала непосредственно пантеистическое отношение к жизни, восставала против буржуазного быта, против «отчужденности» человека. В ее «стихотворениях в прозе» заметно влияние символизма; они импрес-

сионистичны, переходят то в стихи, то в ритмизованную прозу. Своим инфантилизмом, «детскостью» мироощущения произведения Е. Гуро во многом близки были Хлебникову. Получив известие о смерти Е. Гуро, он писал в июне 1913 года М. В. Матюшину: «...образ Елены Генриховны многими нитями связан со мной... Последние вещи сильны возвышенным нравственным учением, силой и искренностью высказываемых убеждений» (НХ, 364—365).

Проза Хлебникова была прозой поэта. Да он и сам обычно не отделял ее от своих поэтических произведений, создавая такие вещи, как «Дети Выдры», «Чортик», в которые включались и проза и стихи. А такое произведение, как «Зверинец», даже затрудняешься, куда отнести, к прозе или стихам? Эти произведения Хлебникова напоминают древнерусские апокрифы: «...И были многие и многия: и были враны с голосом: «смерть!» и крыльями ночей, и правдоцветиковый папоротник, и времетая избушка, и лицо старушонки в кичке вечности, и злой пес на цепи дней, с языком мысли, и тропа, по которой бегают сутки и на которой отпечатлелись следы дня, вечера и утра, и небокорое дерево, больное жуками-пилильщиками, и юневое озеро и глазасторогие козлы...» («Искушение грешника», 4, 19). Здесь характерны многочисленные союзы «и», при помощи которых присоединяются предложения, а весь синтаксический строй отличается обилием причастных и деепричастных оборотов.

Своеобразие Хлебникова также и в обилии словообразований и сдвоенных слов, образованных по типу старинных: «И земва и небесва негасючим шепотом перешептывались и многозвугодье и инозвучобица звучобо особь» («Песнь мирязя», 4, 18). Подобное словотворчество по образцу древнерусского языка, с использованием старинных суффиксов, уже не действующих в современном языке, придавало стилю Хлебникова отпечаток каких-то древних текстов.

Лирическая проза, ориентированная на стиховую речь, не только ритмизована, но и сохраняет внутреннюю стиховую структуру, тесную связь между словами-образами не по логическому построению, а благодаря своеобразной окраске слов, эмоциональным ассоциациям.

Стирание границ между стихом и прозой подготовлено было всей поэтикой символизма, перенесшего в прозаические жанры стиховые принципы. Примером являлись «симфонии» А. Белого («Северная симфония» появилась в 1904 году), проза А. Ремизова и Ф. Сологуба. Такая проза была близка к стиху и по внутренней структуре образов: прозаический сюжет заменялся «подтекстом», музыкальными темами и ассоциациями. Ритмизация осуществлялась путем ритмико-синтаксических параллелизмов и повторений, инверсированной расстановкой слов, интонацией, подчиненной общему мелодическому рисунку:

«О пожаро-косичный, темнохвостый кур!
И мужчины страдязя и бой юнязя. Хоробров буй, буй юника.
И юнежь всклекотала, и юникане прозорливыми улыбками засмеялись.

И юнежеустая коекогда правда. И любавица и бегуша в сны двоимя спимые, ты была голубош крыла...» («Песнь мирязя», 4, 16—17). И тут же вполне реальный «дядя Боря»: «Дядя Боря на ноги надел вечностяные сапожки, на голову-темя пернатую солнцем шляпу. Но и здесь с люлькою не расстался» (4, 18).

Учителем молодого Хлебникова был и Гоголь, Гоголь «Вечеров» и «Тараса Бульбы». От него идет и избыточное пиршественное отношение к слову как к яркой самоцветной краске. Воздействие расцвеченной метафорами ритмически-«стиховой» прозы Гоголя на прозу Хлебникова особенно наглядно. Гоголевские русалки, черти, ведьмы возникают в стихах и поэмах Хлебникова, овеянных той сказочно-мифологической стихией, которая с таким поэти-

ческим лиризмом разлита в «Вечерах». Ранние прозаические произведения Хлебникова, такие, как «Велик день» и «Смерть Паливоды» (в «Детях Выдры»), во многом зависят от гоголевских «Вечеров» и «Тараса Бульбы». В одной из своих поздних записей Хлебников восторженно говорит о «радостных «Вечерах», где ясная весна Украины, ее русалки, языческие веселые глаза» (5, 272).

К ранним произведениям Хлебникова относится, вероятно, и «Училица», написанная ритмизованной прозой, восходящей к «Страшной мести» Гоголя. В этом произведении также пересекаются два плана: рассказ об «училице» «Бестужевских учин» Любочке Надеевой, пришедшей в избу к «ховуну», который ей колдует и соблазняет ее таинственными чарами. «— Нет руки славицу нести в злые сети, но есть много рук взять оттуда и посадить в сладчайшую клеть. Помни, девица, и не иди в пламя. Есть у тебя и седая глубокоокая мать — разрыдается она в старости — есть и престарелый отец». Затем следует рассказ о «боярском сыне» Владимерко, напрасно поджидающем свою возлюбленную, которого схватывают опричники и казнят. А боярышня ушла в заволжский монастырь, где и кончила свой век. Через века проводит Хлебников связь между «училицей» и этой боярышней: «Так тщетно силились разорвать цепи времен два любящих сердца» (4, 22, 26). Как видим, тема перекликающихся в веках событий, самая идея исторического повтора, впоследствии возведенная в числовые закономерности, уже возникает в ранних произведениях поэта.

Совершенно неожиданно после орнаментальной лирической прозы Хлебников переходит к классически точной прозе. В сборнике «Трое» он поместил два небольших рассказа (вернее, очерка) — «Охотник Уса-Гали» и «Николай». Это очень важные для понимания Хлебникова рассказы о степных людях, живущих жизнью природы. Это суровые, изучившие тайны природы охотники, сторонящиеся людей. «Он был скрыт и молчалив,—

говорит о своем герое Хлебников,— чаще неразговорчивый, и только те, которым он показывал краешек своей души, могли догадаться, что он осуждал жизнь и знал «презрение дикаря» к человеческой судьбе в ее целом. Впрочем, это состояние души можно лучше всего понять, если сказать, что так должна была осуждать новизну душа «природы», если б она через жизнь этого охотника должна была перейти из мира «погибающих» в мир идущих на смену...» (4, 43). В этих рассказах нет ни стиховой ритмизации, ни неологизмов, ни нарочитой красивости.

И все же проза Хлебникова тесно связана с его работой над стихом. Такие произведения его, как «Есир», «Ка», «Охотник Уса-Гали» и др., являются примером замечательного владения словом. Здесь уместно напомнить оценку прозы Хлебникова О. Мандельштамом: «Он создал образцы чудесной прозы,— девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания» [1].

Одним из известнейших произведений Хлебникова является его поэма в прозе «Зверинец», опубликованная в первом «Садке судей». Она привлекает не только своим поэтическим мастерством, но и тем, что в ней сплелись основные мотивы его творчества. В «Зверинце» — и отрицание современной цивилизации, и тоска по прошлому человечества, и стремление найти в изначальной природе зверей — истоки разных вер, культур, наций. Справедливо отмечает В. Перцов, что в «Зверинце» «...образ русской культуры, образ России, оскорбленной в своей национальной гордости поражением при Цусиме, светит из этой сказочно-прекрасной и желчно-ядовитой аллегории «сада». Не хотелось бы только, чтобы слово «аллегория» хотя бы в малой степени ослабило поэтичность картины,

---

[1] «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 27.

нарисованной Хлебниковым, с ее совершенно неожиданными ассоциативными сближениями»[1].

Однако смысл и философская направленность «Зверинца» в целом этими публицистическими ассоциациями далеко не исчерпываются. По мысли Хлебникова, «Зверинец» раскрывает первобытное начало в человеке, древние типы человеческого сознания, которые как бы предвещаются видами животных.

Из автокомментария в письме к Вяч. Иванову (от 10 июня 1909 года) мы можем узнать, как зародился у Хлебникова замысел «Зверинца»: «Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с Исламом. После короткого размышления я пришел к формуле, что виды — дети вер и что веры — младенческие виды». «...Виды потому виды,— добавляет Хлебников,— что их звери умели поразному видеть божество (лик)» (НХ, 356). Это свидетельство существенно потому, что приоткрывает замысел Хлебникова. От поразившего его в Зоопарке сходства зверей с разными «видами» вер человечества он приходит к философскому обобщению, к своеобразной теории, осмысляющей это неожиданно показавшееся ему сходство. Этот своеобразный антропоморфизм проходит через все творчество Хлебникова. Общность животного и растительного мира с человеком, единство всего живого — одна из основных тем его поэзии.

Изображение Зверинца, петербургского Зоологического сада, расположенного по соседству с Петропавловской крепостью (см.: «Где полдневный пушечный выстрел (из Петропавловской крепости. — *Н. С.*) заставляет орлов смотреть в небо, ожидая грозы») (4, 29), сохраняя всю конкретность образов, превращается в картину мироздания.

---

[1] В. Перцов. О Велимире Хлебникове. «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 51.

Значение «Зверинца» в его смысловой двупланности: мы одновременно воспринимаем его образы как изображение обитателей Зоопарка, и в то же время за этими точно нарисованными фигурами просвечивают человеческие характеры, отличающиеся конкретностью, казалось бы, неожиданных сопоставлений и сравнений: «Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после прыгает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном грузном теле показывается с колючей щетиной и гладким лбом голова Ницше» (4, 30).

Ключ к пониманию «Зверинца» — в последнем абзаце-строфе: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в Часослов Слово о полку Игореви» (4, 30). В «Зверинце» уже высказана мысль о родстве человека и зверей, о едином разуме природы. Именно поэтому так проникновенны сближения и характеристики, которые дает он в своей поэме. Это и определяет ее подтекст, ее философский смысл. Цепь зорко увиденных аналогий между зверем и человеком не только раскрывает облик и характер зверя, но и очеловечивает его, заставляя в то же время видеть и в человеке черты зверя (в носороге — Ивана Грозного, в морже — Ницше, в тигре — фанатическую жестокость магометанина и т. д.).

«Зверинец» возник из ранних опытов ритмической прозы. Но в нем Хлебников отказывался от утомительных словообразований и архаической стилизации: «Зверинец» написан ритмизованной прозой, как и «Искушение грешника», «Песнь мирязя», но по своей словесной структуре он еще ближе к стихам:

О Сад, Сад!
Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку.
Где немцы ходят пить пиво.
А красотки продавать тело.

Где орлы сидят подобны вечности, оконченной сегодняшним,
еще лишенным вечера днем.
Где верблюд знает разгадку Буддизма и затаил ужимку Китая.

(4,27)

В своей книжке об Уитмене К. Чуковский пишет: «Поэма Хлебникова «Зверинец», помещенная в первом «Садке судей» (1910), кажется типическим произведением автора «Листьев травы» и напоминает тот отрывок из «Песни о себе», который начинается словами: «Пространство и время»[1]. К. Чуковский приводит эти близкие по смыслу стихи Уитмена:

Где пантера ищет над головою по сучьям, где охотника
бешено бодает олень,
Где гремучая змея на скале нежит под солнцем свое дряблое
длинное тело, где выдра глотает рыб...

У Хлебникова:

Где орел жалуется на что-то, как усталый жаловаться ребенок...
Где черный тюлень скачет по полу, опираясь на длинные ласты...

(4, 28—29)

При этом К. Чуковский добавляет: «Не только структура стиха, но и многие мысли «Зверинца» заимствованы Хлебниковым у автора «Листьев травы».

Приведенные выше примеры из произведений Хлебникова, предшествовавших появлению «Зверинца» («Искушение грешника»), показывают подготовленность этой поэмы Хлебникова, независимо от влияния Уитмена. Хотя возможно, что с отдельными произведениями его он мог познакомиться по книге перевода К. Чуковского «Поэт-анархист Уитмен», вышедшей в 1907 году, однако в этой книге не было тех стихов, о которых писал позднее К. Чуковский.

---

[1] К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен. М., 1914.

Поэзия Уитмена близка была Хлебникову на всем протяжении его творческого пути. Об этом свидетельствуют и многие переклички с Уитменом в произведениях Хлебникова. Прежде всего, мысль об единстве всего находящегося в природе, о равенстве всех ее проявлений, возникающая в стихах Уитмена:

Я верю, что листик травы не меньше поденщины звезд,
И что не хуже их муравей, и песчинка, и яйцо королька,
Что древесная лягушка — шедевр, выше которого нет...

В той же «Песне о себе» Уитмен говорит: «Все предметы вселенной, сливаясь воедино, стекаются отовсюду ко мне. Все они — письма ко мне, и я должен проникнуть в их смысл». Это утверждение своего единства с вселенной, перевоплощение в ее различные проявления — особенно близки Хлебникову.

Перекличка с Уитменом чувствуется и в небольших стихах-фрагментах («Закон качелей велит...», «Когда умирают кони — дышат...»). В этих поэтических размышлениях, во многом сходных с мыслями Уитмена, даже самый стих близок к его «прозаическому» свободному стиху с синтаксической повторностью. Уитмен до конца остается одним из наиболее чтимых им поэтов. Так, в воспоминаниях О. Самородовой, интересном и достоверном свидетельстве о последнем периоде жизни поэта, говорится, что «Единственная книга, которую он повсюду возил с собой, был Уитмен в переводе Чуковского»[1]. Д. Козлов, заведовавший пятигорским отделением ТерРОСТА, вспоминает (о том же 1921 годе), что поэт «очень любил слушать Уитмена по-английски, хотя и не вполне понимал английский язык»[2].

---

[1] О. Самородова. Поэт на Кавказе. Журн. «Звезда», 1972, № 6, стр. 191. Вероятно, К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен. П., 1919.

[2] «Красная новь», 1927, № 8, стр. 177.

Ранний период творчества Хлебникова во многом можно определить как романтический. Возрождение романтических принципов в литературе начала XX века — явление сложное. Ведь с романтизма начинает и М. Горький, романтик и А. Блок, романтически настроен ранний Маяковский. Для Хлебникова существенны романтические традиции балладного жанра. В письме к А. Е. Крученых он перечисляет задачи, которые ставит перед собой именно в этом плане: «1) Составить книгу баллад... Что? — Россия в прошлом, Сулимы, Ермаки, Святославы, Минины и пр., Вишневецкий.

2) Воспеть задунайскую Русь. Балканы.

3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе.

4) Заглянуть в монгольский мир.

5) В Польшу...» (5, 298). Из этой программы Хлебников осуществил далеко не все. Из баллад написал лишь балладу о Святославе («Кубок печенежский»), Польша отразилась в «Марине Мнишек», «прогулка в Индию» — в повести «Есир» и стихотворении «Меня проносят на слоновых...», обращение к прошлому Азии дано в «Детях Выдры». Даже в жанровом отношении эти произведения продолжают традиции романтической поэмы или баллады в ее поздней интерпретации (у А. К. Толстого, Л. Мея, А. Навроцкого).

История в эти годы интересует Хлебникова прежде всего в ее романтически ярких ситуациях, эффектных эпизодах. Одна из первых поэм — «Царская невеста» — написана на сюжет, использованный в поэме А. Навроцкого «Царица Мария Долгорукова» (1899)[1]. Здесь не

---

[1] А. Навроцкий. Сказания минувшего, кн. 2. Спб., 1899, стр. 30—35. А. Навроцкий — поэт 80—90-х гг. XIX в., автор исторических поэм и драматических хроник, а также широкоизвестной песни — «Утес Стеньки Разина».

только обращение к одному и тому же историческому событию, но и несомненная общность в его романтической трактовке.

В «Царской невесте» он обращается к трагической судьбе невесты Ивана Грозного, княгини Марии Долгоруковой, убитой царем в день свадьбы. Традиционен как самый сюжет поэмы, так и его романтическая трактовка, но поэма совершенно самостоятельна по своему исполнению, по стиховой фактуре. В ней уже явственно ощутимы новые принципы стиха Хлебникова.

Рассказывая об убийстве Грозным отца Долгоруковой во время свадебного пира, Хлебников пишет:

И он упал, брадою страшен,
Ее подняв, как глаз слепца.
Так между блюд и между брашен
Жених казнил жены отца.

Или при описании Грозного:

И царь был бешено красив,
Слова вонзая долгой мукой...
. . . .
Глаз из седых смотрел бровей,
Седой паук как из тенет...

(1,72)

Особенно необычным был самый стих, с интонационными «сдвигами», синтаксически затрудненным построением фразы, с непривычно яркой, метафорической образностью. Классический четырехстопный ямб все время переходит у Хлебникова в усложненные синтаксически и ритмически строки:

Не вырвался крик сквозь сомкнутости уст,
Но глаз блестел сквозь золотой кос куст.

(1,73)

«Сомкнутости уст» и «кос куст» всей своей фонетической напряженностью («золотой кос куст» — подряд три ударных слога!) наглядно передают трагическую напряженность действия.

Близка к «Царской невесте» и недавно обнаруженная поэма Хлебникова «Марина Мнишек» (автограф поэмы насчитывает около 400 стихов[1]. В своем обращении к биографии Марины Мнишек он, вероятно, пользовался очерками о ней Д. Мордовцева, В. Костомарова, выделив наиболее драматические эпизоды ее жизни. Но, наряду с этой биографической основой, Хлебников вводит в поэму и исторические «отступления», обобщающие широкий политический смысл событий. Таково описание Смутного времени:

Сквозь степи, царства и секиры
Летят восстания кумиры.
И звонким гулом оглашает
Его паденье ту страну,
Куда посол сей упадает,
Куда несет и смуту и войну,
Его пылающий полет...

Романтически показан Дмитрий Самозванец, действующий под влиянием своей любви к Марине, бесстрашно готовый к борьбе за престол; его побуждения, его реальные политические связи в поэме не показаны, заменяясь смутными поэтическими мечтаниями:

От тополей упали тени,
Как черно-синие ступени.
Лунным светом серебрим,
Ходит юноша по ним.
Темной скорбию томим,

---

[1] Рукопись поэмы, которая была известна прежде одним фрагментом, обнаружена А. Е. Парнисом и любезно предоставлена автору.

И мыслит: Я ей не ровесник
Моей породой и судьбой,
Военный жребий — ты кудесник!
Мой меч — за царственный разбой!

Поэма «Марина Мнишек» написана, вероятнее всего, одновременно с «Царской невестой», в 1908—1910 годах, свидетельствуя об обращении к истории в ее традиционном понимании, без попытки видеть в событиях прошлого предварение современности, как это станет в дальнейшем.

В стихотворении «Кубок печенежский» [1] («Что ты робишь, печенеже?..»), напечатанном в 1916 году в сб. «Четыре птицы» (под заголовком: «Написанное до войны»), говорится о гибели Святослава, убитого печенегами при возвращении из похода на Византию. Этот летописный рассказ и положен в основу стихотворения — разговора «прохожего» с печенегом, делающим из черепа Святослава пиршественную чашу. Великолепен здесь скупой портрет Святослава:

Святослав, суров, окинул
Белым сумраком главы,
Длинный меч из ножен вынул
И сказал: «Иду на вы!»

(2,222)

«Белым сумраком главы» — тем сильнее поражает, что основано на антониме, взаимоисключающем смысле противоположных понятий (белый сумрак). Скорее всего здесь речь идет о белой (седой) голове Святослава и его сумрачном (мрачном) настроении. Точно и выразительно описание гибели Святослава: «Но прилет петли змеиный// Смерть воителю принес». В эпитете «змеиный» заключе-

---

[1] Название «Кубок печенежский» восстановлен по автографу стихотворения, обнаруженному А. Е. Парнисом. *(Ред.)*

но и коварство, и неожиданность, и самая бесшумность наброшенной из засады петли!

Речь вождя печенегов изобилует перифразами, остраненным восприятием вещей:

«Он был волком, не овечкой!»
Степи молвил предводитель;
«Золотой покрой насечкой
Кость, где разума обитель.
Знаменитый сок Дуная
Наливая в глубь главы,
Стану пить я, вспоминая
Светлых клич: «Иду на вы!»

(2,223)

Хлебников любит перифрастические обороты, дающие радость узнавания предмета: «Кость, где разума обитель» — то есть череп, «сок Дуная» — вино. Так трансформировался традиционный балладный жанр, приобретя новую весомость и выразительность благодаря этой словесной изобразительности.

Смысл баллады не исчерпывается, однако, традиционным сюжетом. В ней есть еще важная философская тема, намеченная в подтексте. Это тема войны и мира. Святослав при жизни нес всюду страх и смерть, его меч стал знаком войны, бедствия. Его череп, украшенный золотой насечкой, делается символом мира и веселья. Отвечая прохожему, печенег, кующий этот кубок, заключает стихотворение словами радости по поводу наступившего мира:

«Вот зачем сижу я, согнут,
Молотком своим стуча.
Знай, шатры сегодня дрогнут,
Меч забудут для мяча.
Степи дочери запляшут,
Дымом затканы парчи,
И подковой землю вспашут,
Славя бубны и мячи».

(2,223)

По жанровым признакам, по романтической структуре эту же традицию продолжает и небольшая поэма-баллада Хлебникова «Мария Вечора» (напечатана во 2-м «Садке судей» в 1913 году; судя по характеру автографа и стиля поэмы и подписи «Вадим Хлебников», ее следует отнести к 1908—1909 годам).

В основе поэмы — нашумевшая история австрийского эрцгерцога Рудольфа, который, отвергнув требование семьи — разорвать свой роман с баронессой Марией Вечорой,— покончил вместе с нею самоубийством (в 1889 году). Поэта привлекла необычность самого события, его загадочность и патетичность, средневековый колорит старинного замка, где произошла эта драма. Герои этой драмы не наделены какими-нибудь конкретными чертами. Патетика и романтическая эффектность самой ситуации — вот что прежде всего интересует поэта. Напряженность событий передана и здесь резкой и быстрой сменой картин и образов, лихорадочными колебаниями ритма.

И, преодолевая странный страх,
По широкой взбегает он лестнице,
И прячется сам в волосах
Молчащей кудесницы.

(1,68)

Самый стих, способ построения образа были уже хлебниковские, не схожие ни с какими образцами, нарушали привычные представления:

Нет, ведро на коромысле
Не коснулося плеча.
Кудри длинные повисли,
Точно звуки скрипача.

(1, 69)

На раннем этапе творчества история и события прошлого воспринимаются Хлебниковым сквозь романтичес-

кую призму, как драматически эффектные иллюстрации, в их традиционном освещении. Постепенно под воздействием своих поисков «законов времени» Хлебников стремится найти общие закономерности (хотя и понимаемые им односторонне) судеб народов.

ФОЛЬКЛОР

В программной статье 1912 года «Учитель и ученик» Хлебников противопоставляет современной ему литературе «народное слово», народную песню, выступающую в защиту жизни: «Или те, кто пишет книги и те, кто поет русские песни, два разных народа?» Писатели проповедуют «смерть», и лишь «народное слово» утверждает «жизнь»; свое сопоставление Хлебников заключает так: «Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц!» (5, 180, 182)

Хлебников начинал с фольклора. В дальнейшем эта связь не порывается. Фольклорные образы, песенные ритмы и мелодии, фольклорные эпитеты и параллелизмы — входят в поэтическую систему Хлебникова. Самое восприятие действительности, ее мифологическое осознание, система поэтических образов, песенные ритмы, обилие диалектизмов — все это сказывается на различных этапах творчества Хлебникова.

Так, например, стихотворение «Конь Пржевальского», помещенное в «Пощечине», во многом идет от фольклора. Песенные мелодии, повторы, обращения, образная система, с подчеркнутым «просторечием», здесь перемежаются, как это обычно для Хлебникова, со «сдвигами», неожиданно разговорными интонациями:

В коромысле есть цветочек,
А на речке синей челн.
«На, возьми другой платочек,
Кошелек мой туго полн».

«Кто он, кто он, что он хочет,
Руки дики и грубы!
Надо мною ли хохочет
Близко тятькиной избы».

(2,112)

Фольклорно-песенное начало сказалось в особенности в таких стихах Хлебникова, которые непосредственно восходят к народной песне, ее мелодике, ее образной системе. Таково, например, стихотворение «Из песен Гайдамаков»:

«С нависня пан летит бывало горинож
В заморских чоботах мелькают ноги,
А пани, над собой увидев нож,
На землю падает, целует ноги...»

(2,91)

Здесь характерно обилие украинизмов (нависень, чоботы, горинож (вверх ногами), пани и т. д.). Интерес к украинскому фольклору вообще характерен для Хлебникова, который гордился тем, что в его роду есть «кровь запорожцев». На протяжении всей жизни Хлебников особенно интересовался фольклором. С уверенностью можно сказать, что он внимательно ознакомился с таким классическим исследованием русского и славянского фольклора, как труд А. Афанасьева, основателя мифологической школы в России, «Поэтические воззрения славян на природу».

В фольклоре, в древнерусских преданиях, сказках, заклинаниях Хлебников нашел источник для своего творчества. Его прежде всего привлекают архаические жанры фольклора — заговоры, заклинания. В них он видел свидетельства того языческого, первобытного начала, которое выражало антропоморфическую непосредственность мировосприятия. В «Изборнике» (Спб., 1914) Хлебников помещает цикл стихотворений, в которых главное место принадлежит языческой мифологии (раз-

дел книги «Деревянные идолы»). Это стихи о Перуне («Перуну»), о язычнице Рогнеде — жене князя Владимира, о мавах-ведьмах.

Напечатанное там стихотворение «Ночь в Галиции» написано с использованием ведьмовских песен и заклинаний, приведенных в книге русского фольклориста 30—40-х годов XIX в. И. Сахарова «Сказания русского народа». У Хлебникова русалки поют (как сказано в ремарке: «держа в руке учебник Сахарова»):

Иа ио цолк.
Цио иа паццо!
Пиц пацо! пиц пацо!
Ио иа цолк!
Дынза, дынза, дынза!

(2,200)

Между вишен и черешен
Наш мелькает образ грешен,
Иногда глаза проколет
Нам рыбачья острога,
А ручей несет и холит
И несет сквозь берега...

(2, 200—201)

Оказывается, что «заумная» песня русалок вовсе не сочинена, а является обработкой «чародейской песни русалок» у Сахарова:

...ио, иа,— о, ио, иа, цок, ио, иа,
паццо! ио, иа, ницпаццо!
Зоокатема, зоосуома, никам, нисам, шолда.
Пац, пац, пац пацпац, пац, пац!

и т. д.

Так же и «песня ведьм» в этом стихотворении восходит к «Песне ведьм на Лысой горе» у Сахарова («Ла, ла, соб... Жунжан...») [1].

---

[1] И. Сахаров. Сказания русского народа. Спб., 1836.

Образы народных сказок и песен органически входят в стихи Хлебникова, сохраняя всю прелесть и свежесть их насмешливо-лукавого юмора и лирического простодушия. Таков образ лягушки в озерце, напоминающий сказочную царевну-лягушку:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька;
Нет не важная барыня,
А так сказать лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу вела большевитую
С сосновыми князьями.
И зеркальные топила
Обозначили следы,
Где она весной ступила
Дева ветреной воды.

(2,39)

Все эти уменьшительные, ласкательные — «сказатеньки», «лягушечка», такие выражения, как «дружба большевитая», сродни фольклору, свидетельствуют о глубоких народных истоках поэзии Хлебникова.

Фольклорность многих произведений Хлебникова в самой поэтике, в обращении со словом. Песенные «зачины» и интонационные повторы, плясовые ритмы и синтаксические параллелизмы—чрезвычайно характерны для хлебниковского стиха. Например, в стихотворении «Черный любирь»:

Пусть гопочичь, пусть хохотчичь
Гопо гоп гопопей,
Словом дивных застрекочет
Нас сердцами закипей.

(2,100)

От народной песни идет и стихотворение «В холопий город парус тянет» (1916). Это стихи о Разине, отдаленно предвещающие позднейший «Уструг Разина»:

Всюду копья и ножи,
Хлещут мокрые ужи.
По корме смоленой стукать
Не устанет медный укоть,
На носу темнеет пушка,
На затылке хлопцев смушки.
Что задумалися, други?
Иль челна слабы упруги?
Видишь, сам взошел на мост,
Чтоб читать приказы звезд.

(2,220)

Тесная связь творчества Хлебникова с фольклором во многом определяла своеобразие его творческого метода. Если для символистов и акмеистов фольклор являлся лишь образцом для стилизации, то для Хлебникова он стал своего рода структурной основой его поэзии, ее конструктивным принципом. Обращение Хлебникова к мифологии, к эпосам разных народов сказалось в зависимости его поэм от эпического мышления, с их свободной композицией, многотемностью, объективно-внеличной повествовательной манерой.

МИФОЛОГИЯ

При всей близости Хлебникову таких национальных эпосов, как «Гайавата» и «Калевала», он не становится собирателем и интерпретатором фольклорных сказаний, подобно Лонгфелло или Леннроту. Пользуясь структурными принципами фольклора, он создавал свои собственные мифологемы.

Для поэзии Хлебникова характерна сказочность. Сказка связана с мифами в сюжетном отношении, но в ней уже забыт первоначальный мифологический смысл самого сюжета. В своем бытовании она пользуется этими сюжетными формами вне их мифологического и культового значения. У Хлебникова сказочная фантастика и мифология также утеряли свой мистический и культовый

характер, стали своеобразной формой поэтического мышления.

О значении народных сказок Хлебников писал в 1914—1915 году в статье «О пользе изучения сказок»: «Тысячелетия, десятки столетий будущее тлело в сказочном мире и вдруг стало сегодняшним днем жизни. Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества». В сказках и мифах Хлебников видел предугадывание будущего, предвидение дальнейшего развития человечества: «...народ младенец, народ ребенок любит грезить о себе в пору мужества, властной рукой повертывающем колесо звезд. Так в Сивке-Бурке-вещей-каурке он предсказал железные дороги, а ковром-самолетом реющего в небе Фармана» (5, 196).

Миф для Хлебникова — поэтическая реальность народного сознания, в которой отражено представление первобытного человека о мире, наивное и непосредственное, примитивное и в то же время органическое, подсказанное вековым опытом народа.

Хлебников, конечно, не верил в леших, вил, русалок, хотя и писал о них, воссоздавая тот языческий мир, в котором они являлись реальностью для примитивного сознания человека. Для него же они стали знамением «детства человечества», воскрешением того отношения к миру, которое впоследствии сохранилось в детском восприятии жизни.

Напомним слова К. Маркса: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка или он становится ребячливым. Но разве не радует его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность. Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?»[1]

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 136.

Утрата связи с природой, отчуждение человека от коллектива вызывает и стремление личности приобщиться ко всей полноте бытия. Именно этим и определялась тяга Хлебникова к идеализации первобытного состояния человечества, его обращение к мифологии. Подлинные научные закономерности исторического развития человечества Хлебников заменяет мифологемами.

Хлебников не порывает с реальным миром, но воссоздает его с точки зрения своей поэтической концепции, отказываясь от привычного, общепринятого осмысления, создавая во многом неожиданные и немотивированные ассоциации. Особенность поэтики Хлебникова в том, что он в своих произведениях исходит не из подсознательных и субъективных представлений, а из объективной действительности. Он обращается к разным стадиям и эпохам человеческого сознания, к разным национально-историческим культурам, мифам и верованиям как европейских, прежде всего славянских, так и азиатских народов. Хлебников вбирает в свое творчество мифы, верования, легенды, представления, выражающие это мифологическое сознание.

Мифотворчество было формой непосредственного познания мира и в то же время зарождением искусства. Как указывал К. Маркс, греческая мифология составляла «не только арсенал» греческого искусства, но и его «почву». В то же время Маркс подчеркивает, что тот «взгляд на природу и общественные отношения», который лежал в основе древнегреческой мифологии, уже не возможен сейчас, в век железных дорог и электрического телеграфа [1].

Миф перестал быть исторически-познавательной категорией, но он сохранил свое эстетическое значение, как присущая человеческой природе форма интуитивно-

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 135.

чувственного мышления. В своем обращении к мифу такие поэты, как Байрон в «Каине», Лермонтов в «Демоне», Гёте во второй части «Фауста», преодолевали эмпирическое осознание мира, обобщали и абсолютизировали основные представления, выходящие за конкретно-исторические рамки определенного времени. Миф становился символом. Так миф о Прометее, имевший исторические, конкретные корни, превращается в символическое изображение человеческого дерзания, так же как миф о Дионисе стал философско-символическим воплощением торжества стихийных, животворящих сил природы.

Хлебников обращался к мифу, в котором явления и вещи представлялись в их исконной непосредственности, свободными от психологического ретроспективизма последующих культурных наслоений. Отсюда обращение к Киевской Руси и еще более древним временам, когда человек сознавал себя частью своего племени, рода, обожествлял явления природы. В первобытной общине с ее племенной общностью интересов, с подчинением личности коллективу (роду, племени) он видел осуществление цельности и полноты бытия. В «повести каменного века» — «И и Э» (1911—1912) — попытка воскрешения этого далекого прошлого.

Прост и суров мир первобытного человека. Даже самый пейзаж у Хлебникова изображается в его изначальной суровости:

Уж белохвост
Проносит рыбу.
Могуч и прост
Он сел на глыбу,
Мык раздался
Неведомого зверя.
Человек проголодался,
Взлетает тетеря.

(1,85)

Этой примитивной жизни Хлебников противопоставляет неясные душевные порывы девушки И, которая ухо-

дит от своего племени в неведомый, опасный путь и попадает в священную запретную рощу.

И с любящим ее воином Э нарушили закон племени, проведя ночь в священной дуброве, и приговорены жрецами к сожжению на костре. Хор жрецов призывает к безжалостному исполнению казни:

И если они зачаруют
Своей молодой красотой,
То, помните, боги ликуют,
Увидев дым жертв золотой.

(1,92)

Бесчеловечному обычаю воспротивились сами боги, послав «из разорванных радугой туч» «деву», затушившую пламя костра. Торжествует доброе, человечное начало, вопреки жестокости времени.

Мифологические образы Хлебникова означали не только умиротворенную полноту бытия, не только чувство радостного слияния с миром, с природой, с ее извечной, космической сущностью. Во многих случаях в них возникают картины гибели, катастрофических изменений в жизни человечества. Его мифы выражали как радость, утверждение жизни, так и тревогу.

Хлебников выражал неясное ему самому чувство близящейся катастрофы. Даже его цифровые выкладки, предсказания новых битв и падения государств — тоже своего рода мифологемы — возникали из ощущения назревавшего кризиса. Это тревожное предчувствие близящейся катастрофы проходит и через такие поэмы Хлебникова, как «Журавль», «Гибель Атлантиды», «Дети Выдры». В поэме «Гибель Атлантиды» трагедия гибели целой культуры сочетается с темой возмездия, нравственного закона, поставлена с особой глубиной и силой. В ней решается этическая проблема соотношения абстрактных закономерностей истории и живого человеческого чувства.

Хлебникова привлекают не исторические и археологические данные об Атлантиде и даже не легенды о ее затоплении, а идея возмездия, идея пифагорейской власти чисел. «Мы боги»,— самоуверенно заявляет жрец, владеющий тайной законов времени, знающий по приметам «звездные уставы»:

Холодным скрежетом пилы
Распались трупы на суставы,
И мною взнузданы орлы
Взять в клювы звездные уставы.

(1,94)

Жрец гордится тем, что люди освободились от примитивного, первобытного страха перед хищными зверями, перестали трепетать перед силами природы благодаря пониманию числовых законов:

Послушны числам, как заход,
Дождь звезд и синие поля.
Года войны, ковры чуме,
Сложил и вычел я в уме.
И уважение к числу
Растет, ручьи ведя к руслу.

(1,94)

«Гибель Атлантиды» — поэма возмездия. Город гибнет, так как нарушен закон мировой гармонии. Жрец, «возникший из темноты», убивает мечом рабыню, которая в противовес суровым жреческим законам несла радость и веселье в жизнь. Жрец — представитель мрачных и темных сил религиозной иерархии и древних законов, защитник аскетического отрешения от радостей жизни, поэтому он и орудие смерти: он «любезным сделал яд у ртов», «к гробам бросил мост цветов». Тогда как рабыня — воплощение гуманного начала: любви, радости жизни («рабыня я ночных веселий»). Для Хлебникова оба эти противоположные начала и создают единство, должны находиться в неизменном равновесии:

Ты и я — мы оба равны.
Две священной единицы
Мы враждующие части...
...Две как мир старинных власти,
Берем жезл и правим обе,—

(1,96)

говорит жрецу рабыня. Жрец, убивая рабыню, нарушил это равновесие и вызвал отмщение. В потоках всесокрушающего потопа ему видится отрубленная им голова рабыни:

Прежде облик восхищения,
Ныне я богиня мщения.

(1,103)

Над несущими гибель волнами возвышается символ смерти — лик горгоны Медузы, обрамленный змеями, который возвещает мятеж таинственных стихий, ужас близящейся смерти, возмездие за нарушенную справедливость. Стихи, рисующие этот страшный лик, возникают как апокалипсическое видение:

Она глядит, она жива,
Свирель морского мятежа.
На лезвее ножа лежа,
В преддверье судеб рубежа,
Глазами тайными дрожа,
Где туч и облака межа,
Она пучины мести вождь.
Кровавых капель мчится дождь.

(1,101)

«Гибель Атлантиды» написана стихом, тяготеющим к четырехстопному ямбу, с подчеркнуто архаическим словарем. Но от классики ее отличает неповторимый хлебниковский синтаксис, неожиданные ритмические смещения и переходы, своеобразный предметный характер образов.

8 августа 1909 года Хлебников сообщает В. Каменскому о замысле нового произведения: «Задумал сложное произведение «Поперек времен», где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывается к рюмке. Каждая глава должна не походить на другую. При этом с щедростью нищего хочу бросить на палитру все свои краски и открытья... дифференциальное драматическое творчество, драматическое творчество с введением метода вещи в себе, право пользования вновь созданными словами, писание словами одного корня, пользования эпитетами, мировыми явлениями, живописания звуком. Будучи напечатанной, эта вещь казалась бы столько же неудачной, сколько замечательной. Заключительная глава — мой проспект на будущее человечества» (НХ, 358). В этой программе Хлебников наметил свои творческие принципы, в том числе и «пользование вновь созданными словами» и «живописание звуком» — задолго до выработки программы футуризма. Но что особенно важно — это стремление молодого поэта уже тогда к широким историческим обобщениям, к созданию эпических «многоплановых» произведений, в которых отразились бы «мировые явления».

Таким произведением явились «Дети Выдры», напечатанные в сборнике «Рыкающий Парнас» (1914), который был изъят цензурой.

«Дети Выдры» — многоплановое произведение.

Каждая глава («парус») «Детей Выдры» не походит на другую по теме, эпохе, в ней изображенной, но в то же время все вместе они призваны представить общую мысль о преемственности культур, об «общеазийском сознании». «В «Детях Выдры»,— писал Хлебников в «Свояси»,— я взял струны Азии, ее смуглое чугунное крыло и, давая разные судьбы двоих на протяжении веков, я, опи-

раясь на древнейшие в мире предания орочей об огненном состоянии земли, заставил Сына Выдры с копьем броситься на солнце и уничтожить два из трех солнц — красное и черное.

Итак, Восток дает чугунность крыл Сына Выдры, а Запад — золотую липовость.

Отдельные паруса создают сложную постройку, рассказывают о Волге, как о реке индоруссов, и используют Персию, как угол русской и македонской прямых. Сказания орочей, древнего амурского племени, поразили меня и я задумал построить общеазийское сознание в песнях» (2, 7).

Обращение к истории, поиски исторических закономерностей, понимание судеб славянства через связь их с «азийской» культурой сочетаются у Хлебникова с созданием своего рода поэтической мифологии, «общеазийского сознания». Здесь складывается его теория о повторности исторических событий, перекличке разных эпох и судеб разных народов.

Первый парус «Детей Выдры» написан прозой, напоминая своего рода сценарий или краткий конспект событий. Орочонский миф о происхождении мира показан как спектакль, происходящий на глазах у зрителей. (Характерна ремарка: «Поднимется занавес — виден зерцог Будетлянин, ложи и ряд кресел».) В передаче мифа все время возникают иронические временные «сдвиги». Дочь Выдры появляется в «черной шубке», на ней «голубой чепец». В конце «Дети Выдры» смотрят на подмостках театра сцену охоты первобытных людей на мамонта.

К числу «Детей Выдры» Хлебников относит исторических деятелей, преобразователей, ученых, полководцев, даже героев мифологии. Он пересказывает миф о Прометее, в котором видит подлинное дерзание человеческой мысли и воли, похитителя божественного разума. Про-

славляя подвиг Прометея, он видит в нем пример для человечества, самоотверженное служение людям:

Но игрушками из глины
Я, растроганный, сошел
И зажег огнем долины,
Зашатав небес престол.
Пусть знает старый властелин,
Что с ними я — детьми долин.
Что угрожать великолепью
Я буду вечно этой цепью.

(2,168)

Дочь Выдры освобождает Прометея, «перерезая, как черкешенка, цепь», как говорится в ремарке, вслед за которой поясняющее имя — «Пушкин». Пушкин здесь также и символ свободы, один из «Детей Выдры». «Дети Выдры» и являются духовными потомками и последователями Прометея, несущими человечеству свободу и разум. К этим борцам за будущее человечества Хлебников причислял и себя.

«Второй парус» представляет сцену из «Илиады»: Олимп, на котором боги обсуждают судьбу Ахилла, а с «галерки» на все это смотрят «Дети Выдры». Но если в этих сценах «Дети Выдры» присутствуют на своего рода спектакле как зрители, наблюдая самое рождение древнего мифа, то в «третьем парусе» Сын Выдры слетает с облаков и спасает от руссов царицу Нушабэ и ее страну. Речь идет о походах славян и варягов по Волге в страну Бердаи на Каспийском море.

Хлебников по-своему пересказывает здесь одну из глав поэмы Низами «Искандер-наме». Источником ему послужило прозаическое изложение ее в книге В. Григорьева «Россия и Азия» (1877). «Четвертый парус» — «Смерть Паливоды» — о гибели в бою с врагами казака-запорожца, душа которого летит на небо. Паливода также — Сын Выдры, носитель героического начала, пла-

менный патриот своей отчизны. О нем говорится романтически-торжественным стилем «Тараса Бульбы», почти повторяющим ритмический и образный строй гоголевской повести: «И оставил свое тело (после гибели.— *Н. С.*) мыть дождям и чесать ветру и полетел в высокие чертоги рассказать про славу запорожскую и как погиб за святую Русь» (2, 155). Этот былинный, поэтически стиховой строй фразы (с повторяющимися зачинами: «И оставил...», «И увидел...», «И смутилось сердце...», «И величавый летел...» и т. д.) полностью совпадает с ритмическим строем «Тараса Бульбы», как и самый образ казака-запорожца.

И наконец, «пятый парус» — «Путешествие на пароходе» — посвящен современности. Здесь в лирическом монологе перемежаются картины реальных впечатлений от путешествия по Волге с рассуждениями и утопическими мечтаниями автора, неоднократно возвращающегося к своим любимым темам — мечте о первобытной цельности человечества и утверждению «числа», идущего «на смену верам» и «аду войн». В первых «парусах» возникает только что сотворенный мир в его первозданной цельности, в дальнейшем этот мир выступает в «его минуты роковые», в моменты исторических катастроф.

Мифологическое восприятие мира, попытка рассмотрения явлений истории в их самостоятельной, неизменной сущности, теория исторических повторов приводили к абстрактно-идеалистическому истолкованию закономерностей исторического процесса. В «Детях Выдры» имеется и прямая полемика с материалистическим пониманием истории. Социально-экономическому объяснению исторических событий Хлебников противополагает свою теорию «законов времени», которой и посвящен парус «Путешествие на пароходе» — «Разговор и крушение во льдах». Критикуя попытки объяснения истории человечества как с материалистических позиций, так и с точки зрения религии, Хлебников заявляет:

И мы живем верны размерам,
И сами войны суть лады,
Идет число на смену верам
И держит кормчего труды.

(2,163)

Дидактическая часть значительно слабее глав, посвященных прошлому. Однако и в суховатом повествовании нередко попадаются яркие, образные стихи, вроде описания парохода, данного в «остраненном», детски-наивном восприятии:

И он идет: железный остов
Пронзает грудью грудь морскую,
И две трубы неравных ростов
Бросают дымы; я тоскую.

(2,164)

В «Путешествии на пароходе» снова возникает тема единого мира, не разъединенного войнами и враждой:

Если мир одной державой
Станет — сей образ люди ненавидят,—
В мече ужели посох ржавый
Потомки воинов увидят?

(2,159)

Однако эта мечта кажется Хлебникову в эти годы неосуществимой. Наоборот, его томит предчувствие войн, разрушений, смерти.

Именно повторяемость войн наталкивает Хлебникова на мысль искать математический «закон» их возникновения:

Меж шестерней и кривошипов
Скользит задумчиво война,
И где-то гайка, с оси выпав,
Несет крушенье шатуна.

Вы те же 300 — 6 и пять
Зубами блещете опять,
Их, вместе с вами, 48,
Мы, будетляне, в сердце носим...

(2,165)

Эти стихи перекликаются с вычислениями брошюры «Новое учение о войне», которую Хлебников издал в 1915 году.

В заключительном «парусе» поэмы — «Душа Сына Выдры» — передается разговор между Ганнибалом и Сципионом, к которому присоединяются Святослав, Пугачев, Ян Гус, Ломоносов и другие исторические деятели. Взывая к героям прошлого, Хлебников романтизирует их яркие индивидуальности, трагизм их судеб. Признавая себя островом, на котором сходятся все эти «духи», Хлебников приветствует столь разных гостей. «Душа Сына Выдры», то есть автора, как бы объединяет это множество точек зрения, выражает противоречивость и универсализм самого автора.

При всем интересе Хлебникова к истории и попытке его математически определить исторические закономерности, он антиисторичен. Он отрицает прогресс в истории, идеалистически объясняет исторический процесс, рассматривая его с пифагорейской точки зрения.

Важна, однако, не научная достоверность «законов времени», а их значение для поэзии Хлебникова. Повторность исторических событий становится темой многих его произведений и в известной мере особенностью их структурного построения. Он отказывается следовать причинной логике событий, рассматривая их в свете тех «закономерностей», которые видит во временных и числовых соответствиях. Так и в «Детях Выдры» отдельные «паруса» подчинены общей идее — перекличке исторических явлений во времени. Поэтому внешняя случайность композиции оправдана внутренней идеей.

«Дети Выдры» завершаются тем, что «духи» и тени великих людей прошлого собираются на «острове»:

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъяренных учебников
Стоит как остров храбрый Хлебников.
Остров высокого звездного духа,
Только на поприще острова сухо —
Он омывается морем ничтожества.

(2,178)

В этом признании и грустная насмешка над самим собой, и неприятие современности, и трогательная вера в свое призвание — рыцаря «звездного духа»:

О, духи великие, я вас приветствую.
Мне помогите вы: видите, бедствую?
А вам я, кажется, сродни,
И мы на свете ведь одни.

(2, 179)

Хлебников мечтал о создании общечеловеческой культуры, в которую влились бы на равных правах культуры и искусство разных народов — и прежде всего народов Азии и Африки, как носителей древнейших культур человечества. В «Свояси» (1919) он писал: «Если определять землями, то в «Ка» серебряный звук, в «Детях Выдры» — железно-медный.

Азийский голос «Детей Выдры»;
Славянский — «Девьего бога», и
Африканский «Ка» (2, 8).

Повесть «Ка» писалась Хлебниковым в начале 1915 года, когда он увлечен был своим «открытием» «законов времени», поисками математических повторений событий. В основе ее рассказ про фараона Аменофиса IV, который провел социально-религиозную реформу в Древнем Египте, введя вместо прежнего многобожия почитание одного бога Солнца Атона. Аменофис IV, назвавший

себя Эхнатэном, т. е. угодным Атону, погиб в борьбе с жрецами, защитниками прежних устоев. Ка в египетской мифологии, как своеобразно определяет сам Хлебников,— «Это тень души, ее двойник, посланник при тех людях, что снятся храпящему господину. Ему нет застав во времени: Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен)» (4, 47). Ка свободно переходит от современности к временам Эхнатэна и обратно.

В начале повести резко осуждается мещанское, обывательское благополучие, эгоистическое хищничество современного общества: «Я живу в городе, где пишут «бѣсплатныя купальни», где хитрые дикари смотрят осторожными глазами, где лазают по деревьям с помощью кролиководства» (4, 47). Авторское «я» и его двойника Ка — все время меняются местами, проходят через разные исторические эпохи. Ка представляет его ученому 2222 года, которому автор описывает человека XIX века. Из Египта автор переходит в Индию Акбара и Асоки (т. е. XIV в. н. э. и III в. до н. э.), и в то же время при упоминании об этом отмечается: «Мы избегали поездов и слышали шум Сикорского (то есть шум одного из первых русских самолетов конструкции Сикорского.— *Н. С.)*» (4, 50).

Основной замысел повести — в показе смены «зла» и «добра», замысел, приоткрываемый в чередовании эпизодов из разных эпох. «Это было в те дни,— пишет Хлебников о себе,— когда люди впервые летали над столицей севера. Я жил высоко и думал о семи стопах времени. Египет — Рим, одной Россия, Англия, и плавал из пыли Коперника в пыль Менделеева под шум Сикорского. Меня занимала длина волн добра и зла, я мечтал о двояковыпуклых чечевицах добра и зла, так как я знал, что темные греющие лучи совпадают с учением о зле, а холодные и светлые — с учением о добре. Я думал о кусках времени, тающих в мировом, о смерти» (4, 68).

ИДИЛЛИЯ И БУРЛЕСК

В начале XX века с разных сторон вновь раздались протесты против механизации культуры, буржуазной цивилизации, уродующей и убивающей личность, «естественного человека». Гамсун, Джек Лондон, Киплинг по-разному, с разных идейных позиций противопоставляют «механической» буржуазной цивилизации — идеал первобытности, «естественного человека», свободного от оков цивилизации. Русские футуристы, и в первую очередь Хлебников, разделяли этот бунт против механической, бездушной культуры, неумолимо подавляющей человека.

Хлебников мечтает о цельности и ясности языческого, первобытного мира, о человеке — Адаме, впервые познававшем окружающий мир. В то же время он отмежевывается от эстетского акмеистического «адамизма» С. Городецкого, считая его книжной стилизацией. «Пылкие слова в защиту Адама,— писал он в 1913 году А. Крученых,— застают вас вдвоем вместе с Городецким. В том есть смысл: мы пишем после «Цусимы». Но Адамом нужно быть, а сурьма и белила не спасут обманщиков» (НХ, 367).

В творчестве Хлебникова с особой силой сказалось сознание отчужденности человека от природы. Природа Хлебниковым дана с такой чистой, прекрасной, сияющей полнотой! В простоте и радостной ясности стихов, посвященных «сельской очарованности» (название одной из небольших поэм Хлебникова), столько точной наблюдательности, знания жизни птиц, растений, насекомых, что их мог написать только поэт, влюбленный в русскую природу.

Таким, например, поэтическим открытием русской природы являются стихи не то о «мотыльковой невесте», не то о белочке:

«Я — лесное правительство,
Волей чистых усмешек,

И мое местожительство,
Где зеленый орешек...»

(*«Сельская очарованность»,
2, 207*)

Хлебников показывает лесной пейзаж, в самой точности которого таится подлинная поэзия.

В холодном озере в тени
Бродили сонные лини.
И в глубине зеркальных окон
Сверкает полосатый окунь.
А синечерный скворушка
На солнце чистит перышко.
Царственно блестящие стволы
Свéчи покрыли из смолы...—

(*НХ, 213—214*)

таков пейзаж из вступления к «Лесной деве». Это подлинно классический пейзаж, лишенный импрессионистической зыбкости, прозрачный и точно рисующий русскую природу.

Яркой живописной гаммой, красками и запахами леса наполнено стихотворение «В лесу»:

На эти златистые пижмы
Росистые волосы выжми.
Воскликнет насмешливо: «только?»
Серьгою воздушная ольха.
. . . .
Подъемля медовые хоботы,
Ждут ножку богинины чоботы.
И белые ель и березы,
И смотрят на небо дерезы...

(*2,211*)

Перечень народных наименований растений («богинины чоботы») придает особую красоту и выразительность опи-

санию леса. На этом языковом фоне и хлебниковский неологизм «дерезы» (деревья+березы) кажется совершенно естественным.

В «Сельской очарованности» (1913—1914) подкупает точная наблюдательность Хлебникова, его любовное обращение к природе, жизнерадостная ирония, с которой он говорит о ее проявлениях, обычно не замечаемых человеком. «Очарованность» природой — это глубинное погружение в нее, в котором мир природы предстает во всем своем величии и вместе с тем в тончайших и незаметных оттенках. С какой влюбленной точностью поэт описывает полет божьей коровки! Ведь это лишь слегка заметное проявление жизни природы, но у Хлебникова оно вырастает до размеров подлинно поэтического события:

Как белочка, плутовка
Подсолнухи грызет,
А божия коровка
По локтю рук ползет.
Сквозь кожи снег, где блещет жилка,
Туда, щиты свои раздвинув,
Слетела с русого затылка,
Над телом панцырь крыл раскинув.

(2,206)

Здесь передано точно наблюденное изображение полета божьей коровки, придающее описанию природы ту вещность, ту осязаемость, которая и отличает поэтическую систему Хлебникова.

Хлебников не стремится объяснить и мотивировать чудеса и сказочную закономерность своей «сельской очарованности», в которой лесная богиня представляется то мотыльком, то «девицей рощи», то пылкой любовницей очарованного «звездочета», то «молодой ведьмой»:

Я не негодую:
Ты мне всего, всего дороже!
Скажи, на ведьму молодую
Сегодня очень я похожа?

(2,207)

В таких произведениях, как «Сельская очарованность», «В лесу», рассыпано щедрое богатство красок лесной глуши. Здесь бродят лесные девы, вилы, русалки, сельские красавицы собирают охапки ржи и цветов. Поэтичность подобных стихов и поэм Хлебникова в их непосредственности, в погружении автора в мир природы. Природа у Хлебникова не «храм соответствий» и тайных смыслов, как в поэтике символизма, а очень конкретная, земная, близкая человеку. Ощущение вещей, их вид, цвет, внешние очертания, радость узнавания — заложены в основе его поэзии.

Стихи Хлебникова можно сравнить с картинами художников «примитивистов». Они во многом походят на рисунки детей. Такая же наивная композиция, лишенная перспективы, условная линейная схема в изображении фигур сочетается со скрупулезной выписанностью отдельных деталей. И вместе с тем во всем пейзаже удивительное чувство природы.

Напомним наивную непосредственность живописи Анри Руссо или Пиросманишвили: сколько в ней подлинного ощущения жизни, лиризма, остроты зрения. Именно отсутствие профессионального подхода, привычных приемов и штампов производит особенно сильное впечатление.

Так было и с Хлебниковым. Его срывающийся, лишенный профессиональной гладкости стих, наивность и какая-то детскость в самом восприятии жизни подкупали своей свежестью. Сознание Хлебникова было опрокинуто в прошлое, сохраняя свои мифологические свойства. Но

автор уже понимает условность и иллюзорность мифа, его разрушение в условиях современности. Отсюда возникает ирония, сквозящая в таких произведениях, как «Шаман и Венера», «Игра в аду», «Чортик», которая создает двойной план восприятия, подрывает идиллию гармонической цельности первозданного мира.

В поэме «Шаман и Венера» (1912) Венера, уязвленная невниманием к ней современного общества, является в первобытную глушь Сибири и поселяется у шамана. Она с горечью жалуется ему на потерю в современном мире понимания прекрасного, чувства красоты:

«Когда-то храмы для меня
Прилежно воздвигала Греция.
Могол, твой мир обременя,
Могу ли у тебя согреться я?
Меня забыл ваять художник,
Мной не клянется больше витязь.
Народ безумец, народ безбожник,
Куда идете, оглянитесь?»

(1,105)

Но бегство Венеры, попытка вернуться к прошлому человечества безрезультатны. В ответ на ее жалобы шаман иронически замечает:

«Не так уж мрачно»,—
Ответил ей, куря, шаман: —
«Озябли вы, и неудачно
Был с кем-нибудь роман».

(1,105)

Насмешливые реплики шамана подчеркивают разрушение иллюзий. Шаман здесь не только представитель «сибирских дикарей», но и современного скептицизма и утилитаризма.

В своих идиллиях, в стихах, рисующих природу, Хлебников особенно охотно обращается к классическому стиху. Таков стих «Шамана и Венеры»:

И вот уж утро. Прокричали
На елях бледные дрозды.
Полна сомнений и печали,
Она на смутный лик звезды
Взирала робко и порой
О чем-то тихо лепетала,
Про что-то тихо напевала.
Бледнело небо и светало.

(1,107)

Да и вся образная и лексическая система в основном классична. В то же время Хлебников резко нарушал ритмический рисунок стиха разговорными «сдвигами»:

Шаман не верил и смотрел,
Как дева (золото и мел)
Присела, зарыдав,
И речь повел, сказав:
«Напрасно вы сели на обрубок —
Он колок и оцарапает вас».

(1,106)

Это не просто ироническая деформация классического стиха, а разрушение его разговорной интонацией и «прозаизмами», «снижение» высокого стиля. Подобные переходы, прозаические «сдвиги» усиливают впечатление условности и иллюзорности мифологического плана.

Хлебников прибегает здесь к бурлеску во вкусе ироикомических поэм, пользуясь высокими поэтическими образами, неожиданно срывающимися в «низкую», прозаически-бытовую лексику и интонацию:

От сна природа пробудилась,
Младой зари подняв персты.
Венера точно застыдилась
Своей полночной наготы.

(1,108)

После этих классически отточенных стихов — иронический срыв:

И, добродетели стязей идя неопытной ногой,
Она раздумывала: прилично ли нагой
Явиться к незнакомому мужчине.

(1,108)

Но у Хлебникова ирония относится не к прошлому, не к наивному и героическому, а к современности, к ее черствости и эгоизму. Поэтому миф не становится аллегорией, его условность и сказочность лишь подчеркнуты иронией, сталкиваются с современностью.

В сибирской глуши Венера одинока, она пытается вести добродетельный образ жизни: сплетает цветы, бродит по светлой поляне, готовит простую пищу из оленины. Однако это добровольное изгнание, эта попытка обрести приют в условиях суровой дикарской жизни завершается неудачей. Прилетевший лебедь уговаривает ее возвратиться в страну безмятежного счастья, красоты, культа чувственной любви. Здесь стих приобретает высокую патетику:

Иди, иди, чаруя негой
Свою забытую страну.
Тебе племен твоих собор
Готовит царственный убор.
Иди, иди, своих лелея!
Ты им других божеств милее.

(1,113)

Венера внимает этой мольбе и возвращается в свой мир любви и красоты, или, как говорит Хлебников: «Она исчезает ласковой ошибкой».

В поэме «Вила и леший» (1912) дано восторженное прославление мира, еще не потревоженного человеком, прекрасного первозданным покоем и безмятежностью. Полный юмора рассказ о ссоре и примирении кокетливой вилы и старого лешего, чудесная картина ликующей природы противопоставлены современности, когда «давно у всех душа сова».

Это идиллия, рожденная чистотой и свежестью поэтического восприятия. Кажется, словно Хлебников сам живет в этом простом и ясном мире запанибрата с вилами и лешими. И в то же время чувствуется чуть заметная ирония, легкое сожаление поэта, в глубине сознания понимающего, что он воссоздает сказку, что его лешие и вилы всего лишь мечта о детстве человечества.

Горбатый леший и младая
Сидят, о мелочах болтая.
Она, дразня, пьет сок березы,
А у овцы же блещут слезы.
Ручей, играя пеной, пел
И в чащу голубь полетел.

(1,122)

Здесь не античная мифология с ее сложной и многообразной символикой, а русская сказка с ее лукавой иронией, с ее наглядной живописностью. И в то же время сохраняется ощущение изящества, легкости, поэтичности всей картины:

Здесь только стадо пронеслось
Свистящих шумно диких уток,
И ветвью рог качает лось,
Печален, сумрачен и чуток.

Исчез и труд, исчезло дело;
Пчела рабочая гудела.
И на земле и в вышине
Творилась слава тишине.

(1,122)

Конкретность, точное и зоркое восприятие отличает первобытное мышление, в котором, как отмечают этнографы и лингвисты, «отсутствуют обобщенные понятия, но зато в обилии встречаются слова, обозначающие предметы, точный и конкретный образ которых рисуется сознанию говорящего, когда он их называет»[1]. Раздосадованная равнодушием лешего, Вила

Бросала колкие надсмешки,
Сухие листья, сыроежки,
Грибы съедобные и ветки
И ядовитые заметки.

(1,132)

И листья, и ветки, и надсмешки — все в одном ряду, как равноценные, детализированные конкретные понятия и предметы.

Отрывок, не вошедший в печатный текст, монолог Вилы, исполнен пантеистической патетики, выражает языческое преклонение перед природой, прославляя радость бытия, естественных простых чувств. Словами Вилы Хлебников передает «наивное» чувство природы:

А мне, узнай, семнадцать лет.
Любимы мною мотыльки,
Холмы, лужайки и цветки.
Люблю войти в людские сны.
Хожу одетой в ткань весны.
Я, ветхо-юная краса,
Благословляю небеса,
Людей сверкающие взоры,

---

[1] Л. Леви-Брюль. Первобытное мышление. М., «Атеист», 1930, стр. 112.

И вас, зеленые леса,
Лужайки, горы и озера.
Пойми, суровый человек,
Такой останусь я навек...

(НХ, 221)

По свидетельству А. Крученых, в начале 1912 года в Москве в одну из встреч с Хлебниковым он показал ему «два листка-наброска, строк 40—50 своей первой поэмы «Игра в аду»... Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг собственные» (НХ, 438). Что привлекло Хлебникова в этой поэме, начатой Крученых? Прежде всего тот пародийно-издевательский смысл, обращенный к современному обществу, та «бурлескная», комическая «лубочность», которые — всей своей фактурой — противостояли эстетизму символистов. В противовес мистическому истолкованию потустороннего мира символистами, Хлебников и Крученых создают «карнавальную» поэму, в которой гротескная пародийность, буффонадно-комическое изображение народной демонологии даны в духе лубка, фамильярно-смеховой издевки. Черти и ведьмы, играющие в аду с азартом в карты,— давние знакомые, еще по «Пропавшей грамоте» Гоголя. Этот безумный, бесовский мир движимый лишь азартом игры, жаждой наживы, которые здесь приобретают особенно обнаженный и циничный вид:

С алчбой во взоре, просьбой денег,
Сквозь гомон, гам и свист,
Свой опустя стыдливо веник,
Стояла ведьма, липнул лист...

(2,122)

Подробно описываются пытки и наказания, которым подвергаются грешники и бесы; и в то же время в этих описаниях вы чувствуете задорную иронию:

Со скрежетом водят пилу
И пилят тела вчетвером,
Но бес, лежащий на полу,
Все ж кудри чешет гребешком.

(2,123)

Здесь наивная демонология Босха, фантастика гоголевских «Вечеров», бурлескная «перелицовка» мотивов житийной литературы — перемешаны в гротескной издевке. Она примыкает к тем лубочным картинкам, к наивным народным примитивам, которым следовали футуристы в изобразительном искусстве. Поэтому органично было здесь сотрудничество авторов с художниками, в частности с Н. Гончаровой. Иллюстрации еще острее подчеркивали иронически-буффонный замысел поэмы, пародийную условность ее примитивизма. В сущности, «ад» и есть современность с ее жаждой обогащения, безудержным эгоизмом, торгашеской алчностью, авантюризмом.

«ВОССТАНИЕ ВЕЩЕЙ» [1]

Хлебников не ограничивается обращением к первобытным мифам. Страх и тревогу, ощущение беспомощности перед чуждыми и враждебными человеку силами, перед могуществом техники и властью вещей над человеком Хлебников воплотил в современном мифе — поэме «Журавль» (1909). Образ подъемного крана, железного Журавля превращается в поэме в миф о гибели человечества. Против человека восстают им созданные вещи: мосты, вагоны, трубы, срывающиеся со своего места и образующие остов гигантского Журавля, своего рода новое жестокое божество, уничтожающее человечество.

[1] Хлебников озаглавил так продолжение поэмы «Журавль», напечатанное в «Творениях» (1914).

В союз с вещами вступают мертвецы: «толпы мертвецов в союз спешащие вступить с вещами»:

Свершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи.
О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советчик сразу:
Дух жизни в вещи влей!
Ты расплескал безумно разум,
И вот ты снова данник журавлей.

(1,81)

Так технический прогресс оборачивается своей противоположностью, «восстанием вещей». На смену культуре приходит возвращение к первобытной дикости. Чудовищный Журавль —

Он клюв одел остатками людского мяса.
Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса.

(1,82)

Урбанистический пейзаж поэмы в точности подсказан обликом столицы: и «златом сияющая игла» над «кладбищем царей» — Петропавловская крепость, и Троицкий мост («Мост, который гиератическим стихом висел над шумным городом...»), и «от берегов отпавшийся Тучков» (остров). Так мифологический образ гигантского Журавля вбирает у Хлебникова реальные черты Петербурга.

«Журавль» знаменовал романтический бунт против буржуазной цивилизации, трагическое неприятие современности, призыв к «естественному человеку», во многом оказавшийся близким молодому Маяковскому. От «Журавля» в особенности явны нити, идущие к «трагедии» «Владимир Маяковский» (1914), ставящей тот же вопрос о порабощении человека в собственническом обществе миром враждебных ему мертвых вещей:

Над городом ширится легенда мук.
Схватишься за ноту —
пальцы окровавишь!
А музыкант не может вытащить рук
из белых зубов разъяренных клавиш.

Вся трагедия Маяковского — протест против того, что

В земле городов нареклись господами
И лезут стереть нас бездушные вещи.

В хлебниковской поэме была уже выдвинута и система «свободного стиха» с разговорно-прозаической интонацией, которая подчеркнута частыми каламбурными рифмами («трубы-те! — высоте», «изгибе ль — погибель». «осени — ось они», «гольче еще — полчище» и др.).

Современным мифом является и небольшая поэма «Змей поезда», в которой поезд превращается в «железного змея», в крылатого мифического ящера:

Сгибали тело чудовища преемственные миги.
То прядая кольцами, то телом коня, что встал,
как свеча,
Касалися земли нескромные вериги.

(2,108)

Поезд становится символом враждебной человеку механической техники. Поэма предваряется многозначительным посвящением: «Охотнику за лосями, павдинцу Попову; конный он напоминал Добрыню». Так переплетались в поэме Хлебникова былина и современность, отрицание механической культуры и мечта о широте и цельности жизни.

Это же отрицательное отношение к механической цивилизации сказалось и в «Чортике» (подзаголовок — «Петербургская шутка на рождение Аполлона. Диалоги»). Под рождением «Аполлона» подразумевался одноименный журнал, выходивший с начала 1909 года.

Важнейшая тема «диалогов» — отрицание города, городской цивилизации, отрывающей — по мнению Хлебникова — людей от природы, от радостей и ощущения жизни. В реплике Геракла говорится об этом: «Поверите, но среди людей я чувствую себя как живой ивовый прут среди прутьев пошедших на корзину. Потому что живой души у городских людей нет, а есть только корзина... Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз. И этот толстяк — город» (4, 211).

В «диалогах» участвуют как боги античной морфологии, так и сфинксы у Академии художеств, студентки, молодые люди, чиновники, черт, нищие. По улицам Петербурга разгуливают ведьмы, старица болота, Перун, Геракл, черт, Гера и даже мамонт. Они произносят свой приговор современности, видя в ней распад прежних связей.

Опасность гибели, «пропасти» заставляет Хлебникова идеализировать прошлое, видеть спасение в возвращении к тем патриархальным временам, когда, как ему кажется, не было этих сложных социальных противоречий, сословий, «разделенных ненавистью».

В заключительной сцене в чайной собираются самые различные персонажи, начиная от черта и босяка и кончая «французской свободой» и ученым. Все они по-разному решают пути России. Этот разноголосый разговор завершается появлением сфинксов, которые требуют себе не кружку пива, а синего неба, и «французской свободы», замерзающей в одиночестве и пришедшей в чайную погреться.

Сиделец протягивает сфинксам стакан пива, разрастающийся до «размеров вселенной»:

Напиток охотно подам,
Пришедшим ко мне господам.

Края пенного стакана широки и
облы.
О, не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?
Пиво взойдет до Овна и до Рака —
О не угодно ли, сфинксы, рака?
Пиво не дороже копеек пяти,
Взметнет до млечного пути.
В моем стакане звездная пена,
В обширном небе узнать поднос с пивной
закуской —
Обычай ново-русский!

(4, 223—224)

Р. Якобсон приводит эти стихи как пример «обращенного параллелизма»: «В хлебниковском «Чортике» мы как бы присутствуем при самом процессе реализации словесного построения» [1]. Дело здесь не столько в своеобразном «обнажении» тропа, но в самом содержании его. Хлебников, уподобляя кружку пенящегося пива — вселенной, одновременно «принижает» своей гиперболой образ вселенной, наделяя его конкретно-бытовыми ассоциациями, сравнивая ее с «подносом с пивной закуской», пивная пена доходит до созвездия Овна и Рака, а сфинксам предлагается вобла. Но в то же время за этими «сниженными» образами сквозит грандиозность вселенной, им противопоставленная.

Это своего рода романтическая игра на высокой патетике всеобщего и низменной, эмпирической природе «быта», пример той «двупланности», которая столь характерна была для символистов. Хлебников, подобно А. Блоку в «Балаганчике», разоблачает бутафорскую природу мистического начала «трансцендентного» мира, противопоставляя ему земное, «материальное» начало.

Эта гротескность еще острее выступает в «Маркизе Дэзес» (1909), где внезапное оживление картин и вещей сопровождается превращением людей в статуи. Этот тра-

---

[1] Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, стр. 19.

гически-ироничный гротеск служит Хлебникову для разоблачения той привычной, казалось бы, незыблемой устойчивости и неизменности быта, которая таит в себе взрывающие противоречия.

Действие «Маркизы Дэзес» происходит на вернисаже выставки, сходной с выставками художников «Мира искусства», то есть враждебного Хлебникову модного увлечения «западническим» модернизмом, чуждым русской национальной традиции. Если в «Журавле» вещи восставали против человека, то здесь оживают картины, чучела птиц на шляпах и шкуры зверей — одежды посетителей — становятся птицами и зверями.

В «Маркизе Дэзес», как и в «Журавле», дан уже образец нового стиха. Это стих свободный, ориентированный на живую разговорную интонацию. В «Маркизе Дэзес» поэт, как он сам говорил, обратился к примеру Грибоедова. Говорной, разностопный стих не подчинен какой-либо единой метрической системе, скреплен рифмой, часто подчеркнуто каламбурной («говори же — в Париже», «Микель-Анджело — посвежело», «чайку Шенье — чай, кушанье» и т. д.):

Я мечте кричу: пари же,
Предлагая чайку Шенье,
Казненному в тот страшный год
в Париже,
Когда глаза прочли: «чай, кушанье».
Подымаясь по лестнице
К прелестнице,
Говорю: пусть теснится
Звезда в реснице.

(4,233)

Главные герои пьесы — Распорядитель, Поэт, маркиза Дэзес — в сущности, условные персонажи, которые раскрываются автором в гротескно-пародийной манере. При всем ироническом «снижении» образов основная лирическая тема, лежащая в основе пьесы, воспринимается

трагически, как крушение общепризнанного порядка вещей, как романтический протест против нивелирующей человека цивилизации.

Смеясь, урча и гогоча,
Тварь восстает на богача,
Под тенью незримой Пугача
Они рабов зажгли мятеж.
И кто их жертвы? мы те же люди, те ж!

(4,234)

Маркиза Дэзес и ее Спутник при этом восстании вещей окаменевают, превращаются в мраморные изваяния, «изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью».

Превращение картин и одежды посетителей выставки в живых существ — это своеобразный «мифологический» прием; он служит раскрытию основной идеи — ухода современного общества от подлинности и цельности естественной жизни. Звери и птицы, нарисованные на картинах, приобретают подлинную жизнь, тогда как «утомленная» маркиза Дэзес превращается в мраморное изваяние.

Хлебников не мотивирует этой «метаморфозы», благодаря чему она и кажется неожиданно алогичной. Это нарушение привычных связей, отказ от мотивировочных переходов, сказавшийся в самом построении реплик и фраз, возникающих как бы непроизвольно от собеседника, создает впечатление бессвязности речи. Все это казалось при появлении «Маркизы Дэзес» в печати нарочитым вызовом, эпатажем.

ТЕМА ВОСТОКА

С самого начала своего творческого пути Хлебников особое внимание уделял культуре и поэзии Востока. Он очень рано преодолел европоцентризм, господствовав-

ший в исторических воззрениях его современников. Уже в поэмах «Хаджи-Тархан», «Дети Выдры», «Медлум и Лейли» он обращается к культуре Востока, сохранив до конца живой интерес к судьбам его народов. Поездка в 1921 году в Иран и ее результат — поэма «Труба Гуль-муллы» — подытоживают всегдашнюю тягу поэта к Востоку, Персии, Индии.

Обращение к Востоку у Хлебникова чуждо модной стилизации, которая сказалась в русской поэзии начала XX века в переводах и подражаниях восточным газеллам, японским «танкам»; Хлебников не гримируется «под Восток», а стремится прежде всего передать самую сущность, специфику как азийского мироощущения, так и художественного своеобразия восточной поэзии.

Во многих своих произведениях, в «Детях Выдры», «Азы из узы», «Зангези» и др., Хлебников сочетает и философско-утопические рассуждения, и математические формулы своих «законов времени», эпические описания и лингвистические изыскания, чем порождаются новые формы поэтической структуры, новые и своеобразные жанровые виды. Здесь следует напомнить об опыте поэзии Востока. Н. И. Конрад в своей книге «Запад и Восток» отмечает структурное своеобразие многих памятников восточной литературы. «Существуют произведения,— пишет он,— для которых характерно соединение философского рассуждения, публицистической риторики и поэзии. Существенно при этом, что невозможность отнести многие памятники к какому-нибудь чистому типу — явление не случайное, а структурное, т. е. составляющее их специфику: они не соединение различных литературных видов, а особый вид»[1].

Народы Азии и Африки были для Хлебникова не дикими «гуннами», призванными разрушить европейскую цивилизацию, а носителями иной, своеобразной и древ-

---

[1] Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 13.

ней культуры [1]. В статье «О расширении пределов русской словесности» (1913) Хлебников в числе тем, которые должны быть осуществлены поэтами, указывал на историю и предания народов Востока, и в первую очередь тех восточных народов, которые входили в состав прежней России: «В пределах России она (т. е. поэзия.— *Н. С.*) забыла про государство на Волге — старый Булгар, Казань, древние пути в Индию, сношения с арабами, Биармское царство» (НХ, 341). В «Детях Выдры», в «Хаджи-Тархане», в незавершенной поэме «Напрасно юноша кричал» (1912), основанной на мордовских преданиях, он пытался восполнить этот пробел.

Поэма «Медлум и Лейли» (1911) восходит к мотивам известной поэмы Низами, которую Хлебников считал «лучшей повестью арамейцев». «Медлум и Лейли» отнюдь не перевод поэмы Низами и не пересказ ее сюжета, а, подобно поэме о Нушабэ, являющейся одной из частей «Искандер-наме» того же Низами (Хлебников, видимо, был знаком лишь с их краткими прозаическими переложениями), попытка создания своего самостоятельного отображения этого сюжета.

«Медлум и Лейли» — это поэма о насильственно разлученных влюбленных, своего рода история Ромео и Джульетты, пользовавшаяся на Востоке большой популярностью (кроме Низами, этот же сюжет в основе одноименных поэм Навои и Физули). Сохраняя сюжет и локальные краски, Хлебников далек от стилизации, от восточного украшательства, метафор и эпитетов, свойственных персидской поэзии. Даже размер поэмы далек от восточных размеров, тяготея в основном к четырехстопному хорею.

Хлебников передает своеобразие пламенной веры, психологию людей Востока, усиливая в то же время близкую

[1] См. ст.: Ю. М. Лощиц и В. Н. Турбин. Тема Востока в творчестве В. Хлебникова. «Народы Азии и Африки», 1966, № 4.

ему тему бессмертия любви: самоотверженная и выстраданная любовь Медлума и Лейли приобретает у него космический характер. Поэму о беззаветной любви Хлебников превращает в миф о «вечной любви», достигнутой отречением от земных радостей:

К временам стародавним
Возвращается племя земли,
Камень беседует с камнем
О веселии вечной любви.

(НХ, 210)

У Хлебникова Лейли и Медлум после смерти превращаются в звезды, вечно мчащиеся навстречу друг другу:

Там, звездою мчась вдоль круга,
Над местами, где любили,
Пусть Медлум узнает друга
В ярком вечера светиле.

(НХ, 212)

Одна из лучших дореволюционных поэм Хлебникова «Хаджи-Тархан» (1912) — о Волге и знакомых с детства местах — Астрахани (старинное татарское наименование ее — Хаджи-Тархан) и Казани. «Хаджи-Тархан» — историко-философская поэма, посвященная излюбленной мысли Хлебникова о связи России и Азии, об «азийском пласте» культуры. Волга — «река индоруссов», как писал Хлебников в «Свояси», и это положение объединяет отдельные мотивы и описания поэмы.

Прошлое Волги, история Астрахани и Казани рассматриваются Хлебниковым с точки зрения взаимодействия народов Азии и славянства. Монголы, ислам напоминают о себе памятниками архитектуры, даже Древний Египет и Ассирия сохранили свой след в старинном названии Волги — Ра, в формах старинных башен. Астрахань — это также город-порт, связывавший Россию и Индию:

Сквозь русских в Индию, в окно
Возили ружья и зерно
Купца суда...

(1, 118)

Культура Востока предстает здесь в сохранившихся древних памятниках: хурулы (буддийский храм у калмыков), казанская башня царицы Сумбеки, в следах древней культуры калмыков, татар и прочих народов Востока, населявших Волгу. Но древняя Азия уже в прошлом. Об этом прошлом свидетельствует верблюд, напоминающий о том времени, когда через пустыню проходили караваны:

Запрятав в брови взоры синие,
Исполнен спеси и уныния,
Верблюд угрюм, неразговорчив,
Стоит, надсмешкой губы скорчив.
И, как пустые рукавицы,
Хохлы горба его свисают,
С деньгой серебряной девица
Его за повод потрясает.

(1, 121)

Отметим попутно — насколько осязаем, точен самый образ («...как пустые рукавицы, хохлы горба его свисают»). Это точное предметное сравнение лишний раз показывает, что хлебниковское восприятие действительности всегда предметно, «материально».

История, пласты столетий, судьбы народов переводятся Хлебниковым в интимный, лирический план. Далекая Индия представляется близкой и поэтически одухотворенной. Для характеристики ее культуры, ее «души» Хлебников находит удивительный по выразительности и нежности образ:

И на убогую былинку
Молилась Индии душа.

(1, 120)

Здесь уже не славянофильская концепция русской истории, а признание азиатского пласта культуры, в связи с чем рассматриваются отдельные эпизоды прошлого Поволжья, Астрахани, Казани, разинщины, пугачевщины, восстания стрельцов против петровских новшеств, судьба Артемия Волынского, боровшегося с Бироном и немецким влиянием при Анне Иоанновне (он был начальником Калмыцкого края).

Как отметили авторы статьи «Тема Востока в творчестве В. Хлебникова»: «Конфликт «Хаджи-Тархана» — прежде всего исторический конфликт. При всей своей локализованности он дает представление о художественном методе поэта-эпика, главными действующими лицами в повествовании которого наряду с конкретными людьми становятся целые идеологические тенденции. В «Хаджи-Тархане», например, противоборство таких тенденций выражено через соперничество северной и «южной» столицы (Петербург — Астрахань), через монтаж художественных эмблем»[1]. Следует, однако, уточнить: этот «монтаж» идет по линии сопоставления разных национальных культур, разных эпох, а основная идея поэмы — во взаимодействии «азийских» и славянских народов.

В «Детях Выдры», как уже говорилось выше, переплетаются история, мифология и предания народов Поволжья, Индии, Аравии, Восточной Сибири в сложном и внутренне оправданном единстве, в восприятии автора — «Сына Выдры», видящего в сплетении мифов и исторических судеб народов путь к единому человечеству. Именно эта мечта о единстве Востока и России определяла интерес Хлебникова к судьбам и культуре народов Азии и Африки.

В этом плане следует рассматривать и прозаическую

---

[1] Ю. М. Лощиц и В. Н. Турбин. Тема Востока в творчестве В. Хлебникова. «Народы Азии и Африки», 1966, № 4, стр. 151.

повесть «Есир» (1916) о странствованиях русского рыбака с Волги (около Астрахани), которого похищают кочующие калмыки и он попадает в конце концов в Индию. В этой удивительной по своей словесной прозрачности повести бросается в глаза широкое знакомство Хлебникова с историей и религиозными системами Индии. «Исканием истины» кажется Индия беглому русскому рабу Истоме. «Она — мировая душа, Брахма. Она плотно закрыла свое лицо покрывалом мечты, серебристой тканью обмана. И лишь покрывало истины, а не ее самоё, дано видеть бедному разуму людей. Исканием истины казалась эта страна Истоме, исканием и отчаянием, когда из души индуса вырвался стон — «все — Майя!». (4, 104). Но, проникаясь глубоким интересом к религиозным исканиям индусов, Хлебников сам стоит на иной позиции. В этом отношении очень многозначителен эпизод, когда Истома видит, как индийский брамин освобождает из неволи лебедя, так как в лебедя могла переселиться душа его отца. Истома говорит брамину: «Это что — лебедя освободить! Нет, ты дай свободу всему народу» (4, 93). Эта мысль, в сущности, и составляет основной подтекст повести.

Большой интерес представляет стихотворение Хлебникова «Меня проносят на слоновых...», являющееся своего рода философской и художественной интерпретацией индийской миниатюры. В этом стихотворении Хлебников отождествляет себя с богом Вишну, которого девы несут на руках. Это самосознание себя в качестве Вишну согласно с индийским вероучением о его множественных перевоплощениях:

Меня проносят на слоновых
Носилках — слон девицедымный,
Меня все любят — Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.

(НХ, 259)

Положив в основу стихотворения символическое изображение индийской миниатюры, Хлебников проникается самим духом учения о перевоплощениях Вишну. Можно отметить и африканскую тему в стихотворениях «Черный царь плясал перед народом...» и «Смугла, черна дочь Храма...», напечатанных в сборнике «Четыре птицы» (М., 1916). Здесь также обращение к ритуальным образам и мотивам. Следует напомнить усиление в эти годы интереса к африканской культуре в среде художников [1].

В творчестве Хлебникова Азия, Египет, Африка, Индия — не географическая экзотика, а попытка найти во всемирной истории корни единства, закономерность в развитии человечества.

Преодоление «европоцентризма» позволило Хлебникову обосновать мысль о равенстве культур. В самый разгар первой империалистической войны (в 1916 году) он обращается с «Письмом к двум японцам», адресованным к народам Азии, с призывом к «мировому союзу».

Конечно, планы и идеи объединения во имя мира и единства мировой культуры, намечаемые Хлебниковым, утопичны, но в них заключено зерно будущего, идея равноправия и братства народов, идея всеобщего мира.

С этими исканиями Хлебникова следует сопоставить позицию таких писателей, как А. Блок, С. Есенин, А. Белый, Н. Клюев, А. Ремизов, принявших участие в сборнике «Скифы», который предварялся программным предисловием, во многом повторявшим близкие Хлебникову положения о единстве славянских и азиатских народов от севера до берегов Инда [2]. В 1916 году Хлебников пишет прозаическую вещь «Скуфья скифа», а в 1918 году

---

[1] См. анализ стихотворения в ст. Вяч. Вс. Иванова о В. Хлебникове («Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 156—171).

[2] «Скифы», вып. I, 1917, стр. VII—VIII.

эта скифская тема завершилась поэмой А. Блока «Скифы», в которой события Октябрьской революции восприняты сквозь призму «скифства». «Скифские» настроения высказывает и Сергей Есенин. В письме к А. В. Ширяевцу в январе 1917 года Есенин сообщал: «Мы ведь скифы, приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они (т. е. «петербургские литераторы».— *Н. С.*) все романцы, брат, западники» [1].

РАЗИН

Говоря о «славянофильских» тенденциях в мировоззрении и творчестве Хлебникова, следует иметь в виду известную условность подобных определений. На исторические концепции Хлебникова, возможно, оказала влияние книга Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1874), в которой развивалась теория культурно-исторических национальных «типов» и провозглашалось будущее объединение славянских народов. Данилевский выдвигал и идею борьбы с «западничеством», европеизмом, видя в «славянском мире» наиболее полное выражение положительного исторического начала.

Очень скоро, однако, отношение к идее «славянского мира» пересматривается Хлебниковым. Противопоставлением официальной государственности является у него образ Разина. Этот образ начинает занимать все большее значение в его творчестве. Тема Разина проходит через ряд дореволюционных произведений Хлебникова — в поэме «Хаджи-Тархан», в «Детях Выдры», в стихотворении «В холопий город парус тянет...» и др.

Разин для Хлебникова — символ мятежа, крестьянского восстания и вместе с тем выражение исконной сути

[1] С. Есенин. Собрание сочинений в пяти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1968, стр. 73—74.

русского национального характера, с его буйной непокорностью, безбрежной ширью и удалью. В этом романтическом восприятии Разина Хлебников перекликается с Василием Каменским.

В. Каменский в эти годы (1912—1916) работал над романом и поэмой о Разине, читая и печатая из них отдельные стиховые фрагменты (самый же роман появился в конце 1916 года). Широкоизвестный фрагмент — «Сарынь на кичку», с посвящением В. Хлебникову,— был напечатан в сборнике Каменского «Девушки босиком» в 1916 году, но читался на вечерах значительно раньше. В нем сливается образ Разина с голосом самого поэта:

Сарынь на кичку,
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам!
Сарынь на кичку!
Казань — Саратов!
В дружину дружную
На перекличку,
На лихо лишнее врагам!

В этой романтизации Разина, стихийного мужицкого бунта сказались своеобразные народнические тенденции в русском футуризме. Хлебников не имел сколько-нибудь отчетливой политической программы. Но ощущение кризиса, социального неблагополучия приводило к мысли о Разине и Пугачеве, о стихийном крестьянском восстании. Они для Хлебникова — представители той непокорной, своевольной крестьянской стихии, которая всегда сопротивлялась самодержавию на Руси и с ним связанному немецкому влиянию.

В истории России Хлебников видит борьбу исконного славянского начала (в содружестве с народами Востока) против «онемечивания» Руси, начатого со времен Петра I. Русскому самодержавию, империи он противопоставляет деятельность таких народных вождей, как Разин и Пугачев.

Мила, мила нам Пугачевщина,
Казак с серьгой и темным ухом,
Она знакома нам по слухам,
Тогда воинственно ножовщина
Боролась с немцем и треухом.

(1, 117)

Эта же тема и в неопубликованной при жизни поэме «Песнь мне» (1911), где Хлебников еще резче формулирует свою позицию, противопоставляя европеизированной российской знати — бунтарскую стихию русского народа:

О, вы, что русские именем,
Но видом заморские щеголи,
Заветом «свое на не русское выменим»
Вы виды отечества трогали.
Как пиршеств забытая свеча,
Я лезвие пою меча,
И вот, ужасная обра́зина,
Пустынь могучего посла,
Я прихожу к вам тенью Разина
На зов [широкого] весла.
От ресниц упала тень,
А в руке висит кистень.

(НХ, 208)

Ощущение нарастающего кризиса в период между революцией 1905 года и первой империалистической войной определило резкую противоречивость во взглядах Хлебникова, его переходы от панславизма к своего рода «народничеству», идеализации стихийного мужицкого бунта.

СОВРЕМЕННОСТЬ

Дореволюционное творчество Хлебникова, как об этом не раз говорилось, обращено в основном к прошлому. Но не следует думать, что Хлебников жил вне современности.

Современности, в частности, посвящен ряд поэм 1909—1915 годов, которые не были напечатаны при его жизни и сохранились в рукописи. Во многом, правда, это объясняется их незаконченностью, часть из них лишь черновые фрагменты. Поэтому до сих пор выпадали из внимания исследователей такие поэмы Хлебникова, как «Передо мной варился вар...» (1909), «Песнь мне» (1911), «Сердца прозрачней, чем сосуд...» (1912), «Суд над старым годом» (1912), «Жуть лесная» (1914), «Олег Трупов» (1915). Эти поэмы опубликованы были по черновым рукописям в основном в сборнике неизданных произведений Хлебникова лишь в 1940 году[1].

Поэмы Хлебникова о современности — смелый поиск в этом жанре. Надо учесть, что в поэзии XX века лирическое начало было настолько мощным, что почти вытеснило эпос. Лишь преодолев рамки символизма, А. Блок пишет свою замечательную поэму «Возмездие». Хлебников же с самого начала тяготеет к эпическим жанрам. Поэмы о современности в большинстве своем автобиографичны и рисуют современное положение в России, обстановку той литературно-артистической среды, в которой в эти годы Хлебников вращался. Их основной мотив — неприятие этого быта, ощущение его обреченности, его распада, чувство возрастающей тревоги, сказавшейся в них отзвуками войны и революционных событий 1905 года. По жанровой и ритмической структуре они тяготеют к классическим пушкинским поэмам. Это следует особо подчеркнуть.

Эти поэмы свидетельствуют не только о высокой оценке Пушкина, отнюдь не совпадающей с футуристическим лозунгом «бросить Пушкина с Парохода современности». Как справедливо и тонко отмечал О. Мандельштам,

---

[1] Велимир Хлебников. Неизданные произведения, поэмы и стихи. Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., «Художественная литература», 1940.

говоря о пушкинском начале в стихах Хлебникова: «Огромная доля написанного Хлебниковым не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари...»[1] Эти слова О. Мандельштама с еще большим основанием могут быть отнесены к неизвестным ему поэмам 1912—1915 годов, в которых это пушкинское начало особенно явственно.

Читая эти поэмы, отчетливо улавливаешь конкретность их образов и эпизодов. Хлебников исходит из отдельного фрагмента, из отдельного смыслового «пятна», которое он по-своему, при этом весьма своевольно, компонует, «подверстывает», не заботясь о логической композиционной стройности. Этот способ «монтажа» открывал новые возможности, новые композиционные принципы, основанные на неожиданных сочетаниях и «стыках» различных по темам и стилевой тональности фрагментов. В пределах одной главки, раздела сменяется несколько стилевых слоев, метрических размеров, тем и образов. От этих столкновений возникают новые осмысления.

«Песнь мне» — это размышления поэта о России, ее величии, ее исторической роли.

Трость для свирели я срезал
Воспеть отечества величие,
Врага в уста я не лобзал,
Щадя обычаи приличия.

(НХ, 206)

В этой относительно ранней поэме (1911) он говорит о России как о стране, вмещающей различные народы, веры, географические особенности:

---

[1] «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 81.

Земля гробниц старинных скифов,
Страна мечетей, снов халифов,
В ней Висла, море и Амур,
Перун, наука и амур.

(НХ, 206)

Фрагменты поэмы завершаются характерным для Хлебникова отождествлением себя с Разиным.

Поэма «Сердца прозрачней, чем сосуд...» (названо по первому стиху) композиционно складывается из отдельных «голосов», через всю поэму проходит основное для Хлебникова противопоставление мотива любви, радости жизни — обреченности человека, смерти:

За мной знамена поцелуя,
И, если я паду сражен,
Пусть, поцелуй на мне оснуя,
Склонится смерть, царица жен.
Она с неясным словарем
Прекрасных жалоб и молений
Сойдет со мной, без царств царем,
В чертоги мертвых поколений.

(НХ, 22—23)

Здесь по-хлебниковски звучат неожиданные метафоры, «косноязычные» обороты («поцелуй на мне оснуя»), традиционно классические эпитеты, приобретшие новую жизнь «неясным словарем» «прекрасных жалоб». В поэме впервые упоминается о «сетке из чисел», наброшенной на мир,— излюбленная идея Хлебникова, доказательству которой в дальнейшем он посвятил свою деятельность. Однако здесь эта мысль высказана еще в отрицательном значении, как умаление «ума» человека:

Кто сетку из чисел
Набросил на мир,
Разве он ум наш возвысил?
Нет, стал наш ум еще более сир!

Останься, странник. Посох брось!
Земного шара хочет ось,
Чтоб роковому слову смерть
Игрушкою была в час полночи твердь.

(НХ, 25)

Мысль о победе человека над смертью также одна из основных идей поэта, к которой он постоянно возвращается на протяжении всего творчества.

В монологе «Первого голоса» легко узнать самого поэта, воспевающего любовь и красоту вопреки всем программам футуристов:

О, ей послушник благодарствуй,
Скажи: богиня, нами царствуй,
Иди, тобой я вечно грезил,
Тебе престолы я ковал,
Когда бродил и тосковал.
Возьми меня, как кроткий жезел,
Тебе, стыдливой и воздушной,
Я, песни воин прямодушный,
Слагаю лучшие мечты
Во имя прежней красоты.

(НХ, 21—22)

Но для Хлебникова красота неотъемлема здесь от свободы:

Но краса таит расплату
За свободу от цепей.
В час, когда взойду я к кату,
Друг свободы, пой и пей!

(НХ, 28)

Тема красоты звучит и в замечательном описании танца балерины Кшесинской, впоследствии, в 1920 году, этот образ варьируется в «Ладомире»:

Оно вспомнит и расскажет
Громовым своим раскатом,

Что чертог был пляской нажит
Дщерью в рубище лохматом.
Вдруг вспорхнула и согнулась
И, коснувшись рукою о руку,
Точно жрец на других оглянулась,
Гусель гулких покорная звуку.

(НХ, 27)

Не больше бел зимы снежок,
Когда, на пальцах ног держась,
Спрямит с землею сапожок,
Весенней бабочкой кружась.
Она легка; шаги легки.
Она и светоч и заря,
Кругом ночные мотыльки,
В ее сиянии горя [1].

(НХ, 27—28)

И наконец, незаконченная поэма «Жуть лесная» (1914). Она более автобиографична, чем остальные. Это своего рода дневник, воспоминания недавнего прошлого, с этого даже начинается поэма:

О, погреб памяти! Я в нем
Давно уж не был. Я многому сегодня
разучился и разучен.
Согнем рост лет
И смугло двинемся с огнем...

(НХ, 231)

Как и в сатирической поэме «Карамора № 2-ой», направленной против кружка символистов, в «Жути лесной» иронически рассказывается об артистическом под-

[1] Хлебников говорит с иронией, что «чертог был пляской нажит», то есть о знаменитом дворце Кшесинской, нажитом ею благодаря придворному покровительству. Но этот социальный мотив здесь не развернут. Вместо этого дано подробное описание танца, основанное на «остраненном» изображении движений балерины. При всем различии словесной фактуры оно явственно перекликается с описанием танца Истоминой в «Евгении Онегине».

вале «Бродячая собака», в котором любил бывать Хлебников:

Пронес бы Пушкин сам глаз темных мглу,
Занявши в «Собаке» подоконник,
Узрел бы он: седой поклонник
Лежит ребенком на полу.
А над врагом, грозя уже трехногим стулом
С своей ухваткой молодецкой
Отец «Перуна», Городецкий,
Дает леща щекам сутулым.

(НХ, 233)

Речь здесь идет о громком скандале в «Бродячей собаке», произошедшем во время чествования Бальмонта, когда сын пушкиниста Морозова дал ему пощечину. За Бальмонта вступился Городецкий — и в результате скандал, в котором обвиняли футуристов, стал достоянием газет. О Бальмонте Хлебников говорит довольно небрежно:

А «будем как солнце», на ножках качаясь,
Ушел, в королевстве отчаясь...

(НХ, 233)

В поэме можно расшифровать многочисленные намеки на конкретных лиц и обстоятельства. Хлебников принял здесь тон насмешливого рассказа о современниках. Отталкиваясь от этой богемно-артистической среды, Хлебников подсмеивается и над собой, в частности, над своими космогоническими мечтаниями:

Как много отдал я приказов
Всегда без подписи моей
Внимали им Нева и Азов,
Но доброхотно без цепей.
Теперь даем приказ вселенной
То делать ей, что та захочет...

(НХ, 235)

Сквозь ироническое отношение и к себе самому звучит трагическая нота предчувствия печальной участи:

Я был березой, у которой
Порезом ранен был висок.

(НХ, 238)

Особый интерес из этих поэм представляет «Олег Трупов» (1915) — поэма о современном герое, также возникшая под знаком обращения к пушкинскому «Евгению Онегину». Олег Трупов — человек того же поколения, что и сам Хлебников. Именно поэтому в поэме все время совмещается образ ее героя и облик самого автора. Это поколение, пережившее в ранней юности разгром революции 1905 года и отошедшее от революционного движения, внутренне опустошенное:

(Безумный год. Безумий четки)
В год трупа снимет с тени тень.
То скучный вечер умной тетки,
То спора Разинский кистень!
Живые уж не веселили,
Мне трупы равенство сулили.

(5, 48—49)

Чувствуется и восхищение и разочарование в этом «безумном годе», когда возник «Разинский кистень», и в то же время горечь по поводу поражения: «Нам трупы равенство сулили».

Тема революции 1905 года неоднократно проходит в поэме как своего рода «наплыв», воспоминание. То это облик повешенного Гапона, то описание уличных демонстраций. Хлебников при этом щедро бросает удивительные по своей точности и изобразительности образы.

Свои вечерние зрачки закрыв суровою ладонью,
Зима прильнула к подоконью.

(5, 49)

Этот образ зимы, внимательно рассматривающей происходящее на улицах, предваряет картину расстрела 9 января:

> Из глоток заводов, чье умерло сердце,
> Хлынули люди с копьями зорь.
> И снег мгновенно покраснел
> И клювом ворона чернел.
>
> *(5, 49)*

Эти скупые, зримые в своей конкретности описания идут вне сюжета, прихотливо нанизываясь, подчиняясь внешне случайным, немотивированным ассоциациям. В целом это перечень примет эпохи, мелькающие то тут, то там автобиографические признания, которые в совокупности передают «шум времени», калейдоскоп событий и чувств, характеризующих предвоенные годы, время начальных шагов футуристов.

Творчество Хлебникова дореволюционных лет не укладывается в рамки какой-либо школы. Поэтическая структура произведений Хлебникова основана на сочетании зачастую противоречивых элементов, на объединении результатов слома и разрушения целостных поэтических стилей и традиций. И в то же время его стихи всегда своеобразны, всегда «хлебниковские»!

В ряде его стихов и поэм встречаются длинноты, повторения, по-видимому явно недоработанные строки. И это не из-за спешности или небрежности в работе. Просто он не стремился к гладкости, к выдержанности своих произведений в одном стилевом ключе, его привлекает известная тяжесть, шероховатость словесной фактуры, в которой он находит бóльшую выразительность.

Основным свойством Хлебникова как поэта является свобода конструктивного принципа. В одном и том же произведении он сочетает «высокие», архаические формы

стиля с бытовыми, «сниженными», патетику с юмором, лирику с эпосом.

Любимая форма Хлебникова — фрагмент. Большая часть его поэм бессюжетна, является своеобразным «монтажом» отдельных фрагментов, в целом создающих идейное единство, раскрывающих, говоря словами К. Станиславского, «сверхзадачу» произведения.

Хлебников прежде всего поэт эпический, охватывающий в своих произведениях широкую сферу истории, фольклора, природы, мифологии, современности. Его поэзия открыта разным голосам, не замкнута «лирическим героем», автобиографией автора.

Глава 3

СЛОВО, КАК ТАКОВОЕ

ЛОБАЧЕВСКИЙ СЛОВА
СЛОВОТВОРЧЕСТВО
„ЗАУМЬ“
ЗВУКООБРАЗ
ПОЭТИКА „СДВИГА“

ЛОБАЧЕВСКИЙ СЛОВА

В поэзию Хлебников вошел как признанный мастер слова. Н. Н. Асеев писал в своих воспоминаниях о Маяковском, что «Маяковский видел в Хлебникове неповторимого мастера звучания, не укладывающегося ни в какие рамки науки о языке, как бы своего рода Лобачевского слова» [1].

Быть «Лобачевским слова» не только почетно, но и

---

[1] «В. Маяковский в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1963, стр. 405.

означает, что Хлебников открыл в поэтическом слове те возможности, которые в дальнейшем вошли неотъемлемыми завоеваниями в русскую поэзию. Об этом сказал и такой во многом далекий от Хлебникова поэт, как О. Мандельштам: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие...» [1]

В 1913 году Хлебников совместно с А. Крученых выступил с декларацией «Слово, как таковое», которая может считаться предтечей позднейших теорий Опояза и формализма. В ней утверждалось в первую очередь, что «произведение искусства — искусство слова.

Отсюда само собой вытекало изгнание тенденциозности, литературщины всякого рода из художественных произведений» (5, 247). Именно в таком понимании искусства видел Хлебников и основное отличие от итальянского футуризма: «...Итальянцы шли от тенденциозности... Нас спрашивают об идеале, пафосе? — Ни хулиганство, ни подвиг, ни фанатик, ни монах,— все Талмуды одинаково губительны для речетворца, и остается всегда с ним лишь слово как (таковое) оно» (5, 247). Так завершалась декларация «Слова, как такового».

Внимание футуристов не столько привлекало идейное наполнение творчества Хлебникова — главное для них было его экспериментирование над словом. Футуристов не смущало даже тяготение Хлебникова к словесной архаике. Для них было важно самое утверждение принципа «слова, как такового». Именно так расценивал значение Хлебникова В. Каменский во вступительной статье к его книге «Творений»: «Первый он освободил слово, как таковое, придав ему значение великое и открывающее между тем образно-законченное; и — главное — национальное...» [2]

---

[1] О. Мандельштам. О поэзии. Л., Academia, 1928, стр. 33.
[2] В. Хлебников. Творения, 1906—1908 гг., М., 1914, стр. [IV].

Хлебников утверждал всем своим творчеством право поэта на эксперимент. Опыты «разложения» слова подготовлены были филологическими штудиями, изучением славянских языков, начатым еще в университете.

Напомним, что уже А. Потебня видел «элементарную поэтичность языка» в «образности отдельных слов». Вот эту заложенную в самом слове поэтичность, изобразительную выразительность слова (и даже звука) Хлебников и принял за основу поэтического творчества.

Хлебников решительно пересматривает традиции символизма, его поэтическую систему, сохраняя в то же время связи с ним. Для него неприемлемы в символизме его эстетизм, его философская отвлеченность — и прежде всего самое отношение к слову как к символу. Самостоятельность слова, «слово, как таковое», выдвижение на первый план его звуковой стороны, его этимологии и морфологического строения, по мысли Хлебникова, должно было вернуть поэтическому языку его первозданную конкретность, образность первобытного мышления.

Хлебников решительно разграничивал язык поэзии и язык быта: «Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так слово «зиры» значит и звезды, и глаз; слово «зень» — и глаз и землю» (5, 229). Так Хлебников через слово, через смысловой «знак» пытался построить мифологическое сознание, найти в «самовитом слове» корни мифологических представлений.

Отказ от традиционных форм приводил Хлебникова на крайние рубежи, однако он не ставил перед собой задачи создания новой формы во имя самой формы. Ему был враждебен прежде всего ремесленный профессионализм, который отличает «гладкие», эпигонски-подража-

тельные стихи. А таких стихов писалось множество в годы его вступления в литературу. Именно в это время появляются в изобилии «ловкие и ни к чему не обязывающие декадентские стихи», которые, как писал А. Блок, «можно мерить фунтами и пудами»[1].

Хлебников не ставил перед собой чисто формальных задач. Его работа над словом, его поиски новых выразительных средств языка диктовались всей его концепцией искусства как средства познания мира. «Заумь» — лишь одно из проявлений его творческих поисков и была в конце концов оставлена самим поэтом, когда он убедился в ее бесплодности. Хотя отдельные попытки создания произведений на «заумном языке» он делает и в послеоктябрьский период (например, драма «Боги», 1921 г.).

Хлебников не искал сенсаций. Поиски новых форм словесного выражения — часть его общей концепции, стремление найти новые закономерности в процессе речи, обнаружить сокровенный смысл слова.

Как отмечал Маяковский, «штукарство мало интересовало Хлебникова, никогда не делавшего вещей ни для хвастовства, ни для сбыта» (XII, 25). Даже «заумные» стихи Хлебникова принципиально отличны от бессмысленного набора звуков у абстракционистов и авангардистов на Западе: он всегда стремился выразить в своих стихах определенный смысл, тогда как слово в абстракционизме принципиально бессмысленно.

СЛОВОТВОРЧЕСТВО

Истоки поэзии Хлебников видел в самом языке, в его истории, в этимологии слова. «Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных. Только

---

[1] А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, стр. 646.

рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы»,— писал Хлебников (5, 172).

Образность первобытного мышления основана была на чувственных и наглядных представлениях. В дальнейшем это образное начало речи с развитием языка постепенно исчезает. «... Коренное отличие от первобытности заключается теперь в том, что слово само по себе лишается элементов образности. Раньше печать образности лежала на каждом имени. Каждое полнозначное слово содержало в себе изобразительный момент и отражало предмет в живом сочетании форм и красок»[1]. В современном языке слово не выступает в качестве самостоятельного носителя образного начала, на место образности отдельного слова становится теперь контекст. Хлебников стремился воскресить это образное значение слова, передать непосредственность мышления первобытного человека.

Понимание слова было у Хлебникова двойственно. Он видел в слове то чистое звучание, то отвлеченное понятие. В статье «О современной поэзии» (1920) он писал: «Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и самодержавным; звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума...» (5, 222).

Следует иметь в виду, что у Хлебникова в его подходе к слову был ряд различных аспектов: 1) обращение к корню слова и при помощи различных префиксов и суф-

---

[1] С. Д. Кацнельсон. Язык поэзии и первобытно-образная речь. «Известия ОЛЯ АН СССР», т. VI. М., 1947, стр. 312—313.

фиксов образование новых слов, напоминающих древнеславянскую речь, 2) «Звукопись», в которой слова подбирались по своей эмоционально-звуковой выразительности. Это приводило к «зауми», т. е. к отказу от предметного смысла речи, превращение ее в чисто звуковой ряд. И наконец, 3) «звездный» или «мировой» язык («азбука ума») — попытка создания иероглифического языка понятий.

Хлебников сам определил первый этап своей работы над словом как попытку «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращенья всех славянских слов одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову» (2, 9). Это «плавление» слов из одного славянского корня, словообразование путем морфологического видоизменения слов у Хлебникова превращалось из языкового эксперимента в факт эстетический: стихотворение возникало из словесного эксперимента. Так было с известнейшим, программным для Хлебникова стихотворением «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных— смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно смех надсмейных смеячей!
Смейво, смейво,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

(2, 35)

Из одного корня «смех» Хлебников создал целое стихотворение, использовав щедрое богатство суффиксов, получивших новое, не только словообразующее, но и

самостоятельное смысловое значение. «Заклятие смехом» звучало как языческий заговор, и в то же время в нем слышалась лирическая тема, утверждение чистого, радостного смеха «усмейных смехачей». Это стихотворение не «заумно»: многочисленные словообразования от корня «смех» образуются посредством суффиксов, свойственных русскому языку.

«Смехачи действительно смеялись, но, помню, я читал и хвалил,— писал К. Чуковский.— И ведь, действительно, прелесть. Как щедра и чарующе сладостна наша славянская речь! Только тупица-педант может, прочитав эти строки, допытываться, какое же в них содержание, что же они в сущности значат. Тем-то они и прельстительны, что они не значат ничего»[1]. Так встретил хлебниковских «Смехачей» один из наиболее популярных критиков тех лет. К. Чуковский был неправ, заявляя, что стихи Хлебникова «ничего не значат»: ведь в «Заклятии смехом» корни и суффиксы значимы.

Создавая свои неологизмы, Хлебников идет принципиально иным путем, чем Северянин. Его неологизмы восходят к русским и славянским корням, образуются при помощи русских же суффиксов. Словарь Хлебникова, как и весь строй его стихов, принципиально отличен от салонной «красивости», эффектности ресторанного жаргона Северянина. Его неологизмы суровы, как какие-то древние образования:

Помирал морень, моримый морицей,
Верен в веримое верицы.

(2, 44)

В статье о Хлебникове Маяковский подчеркивал значение его работы над словом: «Для Хлебникова,— писал

---

[1] К. Чуковский. Лица и маски. Спб., изд-во «Шиповник», 1914, стр. 126.

он,— слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи... Хлебников создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми, неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов» (XII, 24).

Это было, в первую очередь, создание неологизмов по аналогии с существующими словообразованиями («летьбище» — аэродром, «летуйка» — учение о полетах и т. д.). Во-вторых, попытка создать всеславянский язык путем сопоставления сходно звучащих славянских слов, пользуясь при этом архаическими, не применяемыми в современном языке суффиксами:

Морок. Ярокий. Тьмич облачичь,
Небичь, звездичь, ясничь, облачний,
Сказчичь, сказичь. Сын сказы.

(2, 263)

По поводу произведений, основанных на словообразованиях, составных эпитетах, своего рода архаическом «корнесловии», Хлебников писал: «Художественный прием давать понятию заключенному в одном корне, очертания слова другого корня. Чем первому дается образ, лик второго». За фонетической оболочкой слова он стремился открыть то общее значение, ту лексико-семасиологическую основу, которая давала бы «родовое», целостное обозначение предмета. Его он видел в корне слова. Экспериментируя с корнем слова, Хлебников исходил из посылки, что каждое новое словообразование создает «внутреннюю форму». «Словотворчество,— писал Хлебников,— враг книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, кото-

рые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка» (5, 233—234).

В статье «Курган Святогора» (1908) он настаивал на «праве словотворчества»: «...не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского...» (НХ, 323). Хлебникова привлекает поэтическая этимология сходно звучащих слов и корней: «Изберем два слова: лысина и лесина. Горы, лишенные леса, зовутся лысыми; самое место исчезнувшего леса — лысиной; отдельное дерево, часть леса — лесина» (НХ, 325). Фонетическое сходство толкало Хлебникова на установление смысловой и этимологической близости совершенно разных слов, сталкивая и обогащая их привычные значения.

Обращение к прошлому, к пережиточным формам языка нередко приводило Хлебникова к созданию искусственных архаических слов, как бы заимствованных у «архаиста» А. Шишкова. Так, он посылает А. Крученых список театральных терминов (для пьесы последнего «Победа над солнцем»), который как две капли воды напоминает «славенские» слова Шишкова, заменяющие галлицизмы: «представление» — «созерцины», «фарс» — «скукобой», «опера» — «воспева», «драма» — «дееса» или «говоряна», «актер» — «игрец» и т. д., «зритель» — «созерцаль» или «зенконял» (5, 299—300).

В творчестве Хлебникова постоянно сочетаются неологизмы и архаизмы, да и самые неологизмы нередко образуются по типу древних, церковнославянских «моделей»: так, в «Образчике словоновшеств в языке», помещенном в «Пощечине общественному вкусу», подавляющее большинство примеров «словоновшеств» создано по образцу старославянских слов: «летавица» — «плясавица», «летчий» — «кравчий», «летава» — «держава»,

«летины» — «именины» и т. д. (5, 253—254). «У Велимира Хлебникова,— пишет Л. Боровой,— пламенного архаиста в самом дерзком своем новаторстве, древние славянизмы должны были раскрыться и явить единственно достойную современности правду: «и нам сказало небо: «взы!»; «обьять простор в свои кова!», «посолонь на немь» и т. д. [1].

Неологизмы занимают в стихах Хлебникова особенно большое место. Такие слова, как «любири», «дивеса», «крылышкуя», «сонноги-мечтоги», «грустилья», «неголи» и т. п., расширяли поэтические возможности. Из совмещения значения и суффиксов двух разных слов возникал новый поэтический смысл, неведомый практическому языку: «дивеса» — «диво» + «небеса». В этом «дивеса» заложено значение дива, необыкновенного чуда и в то же время небесной отрешенности. Все эти оттенки значений двух слов проступают в этом одном словообразовании. Конечно, неологизм лишь простейшая и притом довольно искусственная форма обретения новых поэтических значений. В поэзии это обычно осуществляется менее схематично и демонстративно — в контексте, путем сложных смысловых (и фонетических) перекличек.

Как указывал Г. О. Винокур: «...«новые слова» создаются обычным, лишь весьма широко и неоправданно часто применяемым неологическим путем, т. е. с помощью перенесения готовых грамматических категорий (суффикса и проч.) на непривычные для этих категорий готовые же основы» [2]. Поэтому, с языковедческой точки зрения, «Смехачи» есть лишь цепь «возможных» аффиксов в основе «смех», с помощью которых образованы новые слова, сохраняющие свою связь с своим «корнем», бла-

---

[1] Л. Боровой. Путь слова. М., «Советский писатель», 1963, стр 26.

[2] Г. О. Винокур. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., «Работник просвещения», 1925 стр. 192.

годаря чему на первый план выступает их «внутренняя форма».

Тот же принцип работы над словом и в чудесном стихотворении «Кузнечик»:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пинь! тарахнул зинзивер.
О лебедиво.
О озари!

(2, 37)

«Крылышкуя» (глагол от существительного «крылышко» по образцу «воркуя»), «лебедиво» («лебедь» + «диво») создают новую внутреннюю форму слова, новое его значение, необычайно яркое по своей образности. «Крылышкуя» вызывает представление о взмахах прозрачных золотистых крылышек кузнечика. Хлебников указывал, что в этом стихотворении в четырех строчках «звуки *у, к, л, р* повторяются пять раз каждый помимо его желания» (5, 185). В этом он видит «закон свободно текущей самовитой речи» (5, 191). Все стихотворение — это своего рода звуковая миниатюра, с удивительной чистотой и непосредственностью передающая ощущение природы.

С языковой точки зрения неологизм создает особенно углубленное внимание к этимологии слова, как бы собирает в пучок множество значений как его корневой основы, так и присоединенного суффикса (или префикса).

В «Свояси» (1919) Хлебников так определил значение своих экспериментальных вещей: «В «Кузнечике», в «Бобэоби», в «О, рассмейтесь» были узлы будущего... Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова» (2, 8).

Хлебников не ограничился словообразованием путем «корнесловия», оживлением «внутренней формы» слова в результате разложения его на составные части. Обращение к звучанию слова, к его фонетической выразительности повлекло за собою отрыв от смысла, создание «заумного» языка. Ведь слово есть единство звучания и значения. Отказ от значения слова, обращение к одному лишь звуку, который сам приобретает смысловую нагрузку, имеющую, однако, субъективный и эмоциональный характер, приводил к отказу от общезначимого языка.

Одним из проявлений увлечения звуковой стороной языка является у Хлебникова опыт передачи «языка» птиц. «Птичий язык» вовсе не рассматривался Хлебниковым как проявление «зауми». Это — звукоподражание, имитация щебета птиц, которых он смолоду наблюдал и изучал. Это были как бы голоса самой природы. Недаром Хлебников многозначительно назвал свой фрагмент: «Мудрость в силке» (добавив в скобках — «Утро в лесу»); записав (как теперь записывают на пластинку) голоса лесных птичек (славка, вьюрок, овсянка и т. д.):

Славка: беботэу-вевять!
Вьюрок: тьерти-едигреди!
Овсянка: кри-ти-ти-ти, тии!
Дубровник: вьор-вэр-виру, сьек, сьек, сьек! (2, 180)

Появление «зауми» было подготовлено пониманием творчества как интуитивно-подсознательного процесса, как попытка предельно утвердить свободу поэзии от «содержания», рассматривать ее как «чистое» выражение формы. В листовке «Пощечина общественному вкусу» (1913) объявлялось: *«Хлебников* теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, *были объединены одним лозунгом:* «Долой слово-средство, да здравствует *Самовитое самоценное Слово!»* (XIII, 247).

Истоки и примеры этой «зауми» футуристы (в частности, Крученых и Хлебников) видели в фольклоре, в «заумном» языке сектантов, в детском фольклоре. В сборнике «Трое» (1913) в статье «Новые пути слова» А. Крученых писал: «Обуреваемые религиозным вдохновением... они (т. е. русские сектанты.— *Н. С.)* заговорили на языке «духа святого» (по собственному их великолепному выражению), пили «живую воду». Крученых даже приводит примеры этой «зауми» из речей хлыста Шишкова: «памос, рамос, багос», «черезок дроволмира зрувул»[1] и т. д. Можно здесь напомнить и детские считалки («Энике, бенике, сикелеса, Энике беникe кнаб» и т. д.).

Хлебников также пытался оправдать заумный язык, видя пример ему в заговорах и заклинаниях: «...волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничный рассудок.

Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: *ш, м, в* и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся». И в то же время Хлебников считает, что «эти звуковые очереди — ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин» (5, 225). Он приходит к выводу о том, что «чары слова даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества. Стихи могут быть понятными, могут быть непонятными, но должны быть хороши, должны быть истовенными» (5, 226).

Л. С. Выготский, обследовавший вопрос о звуковой символике, убедительно показал, что «звуки сами по себе никакой эмоциональной выразительностью не обладают, и из анализа свойств самих звуков мы никогда не сумеем вывести законов их воздействия на нас. Звуки *становятся* выразительными, если этому способствует смысл слова. Звуки *могут* сделаться выразительными, если этому со-

---

[1] Сборник «Трое». СПб., 1913, стр. 27.

действует стих»[1]. «Заумь» у Хлебникова чаще всего осмысляется или общим замыслом и настроением контекста, в который она включена, либо формально-грамматическими аналогиями, помогающими отнести то или иное звукосочетание к сходным грамматическим категориям.

Взять хотя бы такие стихи:

Хоролева иннот белоленных
Нагеей хотинец я знать,
Ты верная дева влюбленных
Вечерит шумровы сузнать.

(2, 281)

Здесь одни слова легко угадываются, так как фонетические изменения здесь минимальны («хоролева» — «королева»), в других случаях помогают определить смысл формально-грамматические аналоги («нагеей» — «нагой» + суффикс *е* и флексия *ей*; «хотинец» — «хотеть» + суффикс — *нец* (пехотинец) и т. д.). В результате восстанавливается смысловая основа стихотворения, хотя в ряде случаев еще требуется многое домысливать.

Опыты экспериментирования над словом свидетельствуют о стремлении поэта выйти за пределы бытового языка, найти в самом слове, в его структуре — основу эстетического воздействия.

Хлебников волхвовал со словом. Его «магия слов» исходила из представления об образной, смысловой выразительности звука. Хлебников приписывает звуку постоянное, устойчивое значение, раскрывающее древний смысл, якобы в нем заложенный, видит в нем «позвоночный столб слова»: «Рассудочный свод языка древнее словесного и не изменяется, когда изменяется язык, повторяясь в позднейших оборотах» (5, 192). У Хлебникова

[1] Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 92.

звук, фонема подвергаются осмыслению, семасиологизации: «Вообще слово лицо с низко надвинутой шляпой. Мыслимое в нем предшествует словесному, слышимому» (5, 191).

В драме «Боги» (1921), вошедшей в «Зангези», Хлебников создает образец «заумного языка» — «язык богов», представляющий опыт «чистого» звучания, не связанного с какой-либо попыткой предметного осмысления. Лишь иногда окрашенность звука в отдаленной степени подражает национальному звучанию того или иного языка. Так голос Велеса основан на использовании *у* и *р*:

Бруву ру ру ру ру ру!
П*и*це ц*а*пе сэ сэ сэ!
Бруву руру ру-ру-ру!

(3, 320)

А африканский бог Ункулункулу говорит:

Рапр, грапр, апр! жай!
Каф! Бзуй! Каф!
Жраб, габ, бакв — кук
ртупт! тупт! —

(3, 321)

имитируя скопление взрывных согласных, свойственное африканским языкам.

Создавая свои опыты «заумного языка», лишенного предметной основы, Хлебников нередко прибегает к своего рода пояснениям, комментариям, расшифровывающим непонятное значение его «звукописи». Так, в «сверхповести» «Зангези» под заголовком «Звукопись» он помещает следующие стихи:

Вэо-вэя — зелень дерева,
Нижеоты — темный ствол,
Мам-э*а*ми — это небо,

Пучь и чапи — черный грач.
Мам и эмо — это облако.

(3, 344)

Тем самым Хлебников признал недостаточность своего «заумного языка» для понимания его читателем, необходимость его разъяснения. «Заумный язык» в своем пределе не только утрачивал смысл, но превращался в «чистое звучание», непонятное даже самому автору. Так, в 1919 году Хлебников отметил в «Свояси»: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна «манч, манч!» из «Ка» вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они *для меня ничто*. Отчего — я сам не знаю» (курсив мой.— *Н. С.*) (2, 9). «Заумный язык» как язык, лишенный всякого смысла, превращается в простое звучание, перестает быть языком, поскольку теряется ключ к его пониманию.

Языковые теории Хлебникова, учение о «слове, как таковом» хотя и имели большое значение для формирования его творческого метода, однако далеко не сводили его творчество к механическому следованию этим теориям. Ведь именно в тех случаях, когда он им следовал, его стихи приобретали чаще всего сугубо экспериментальный характер, теряли то поэтическое очарование и легкость, которые отличают лучшие стихи Хлебникова.

ЗВУКООБРАЗ

В творчестве Хлебникова особенно большую роль играет «поэтическая этимология», обнажение «внутренней формы» слова:

Времыши — камыши
На озера бреге,
Где каменья временем,
Где время каменьем.

(2, 275)

Сближая по смыслу два разных по своему происхождению слова «время» и «каменья», Хлебников, на основе звуковой близости, создает слово — «времыши», а все четверостишие как бы реализует, закрепляет «внутреннюю форму» этого новообразования. Каменья — это знаки, следы времени, веками лежащие на берегах озера, так что и само время можно уподобить каменьям. Звуковой повтор в этих строках придает им нерушимую спаянность.

Хлебников сталкивает слова с разными этимологическими родословными по близости фонетического звучания, которые как бы «возрождаются» из этого столкновения:

Где быль — лишь разумная боль
О славе, о боге, о беге по верам,
И где на олене король
Для крали цветы собирал старовером.

(5, 42)

Здесь слово «быль» влечет за собой «боль», «бог» — «бег» [1], имеющих свой круг значений, подавляемых и оттесняемых фонетическим повтором, объединяющим их. Кругу образов-ассоциаций, связанных с «былью» — «болью», противопоставлено двустишие о той сказочной стране, где король на олене собирал цветы для «крали» (королевы).

Сталкивая омонимические слова, Хлебников искал в них смысловое единство. Звуковая тождественность или близость слов (омоним — наиболее простой и показательный случай), сопоставленных в стихе при «тесноте стихового ряда» (Ю. Тынянов), звуковая общность вызывает и смысловое сближение, пробуждает новые значения. Этот принцип омонимичности, звукового подбора слов, «волнование» над словом — вытекают из веры в «надумное» значение звука, из той особенности языка,

---

[1] Позднее у Маяковского: «Наш бог — бег».

которая благодаря неожиданному скрещению слов по звуковому, фонетическому принципу рождает новые значения, новые оттенки.

...я зову вас на вечер.
Там будут барышни и панны,
А стаканы в руках будут пенны...

(*«Опыт жеманного», 2, 101*)

Слова «панны» — «стаканы» — «пенны» при всем своем этимологическом различии здесь сближаются, кажутся родственными: в слове «панны» возникает значение пенного пива, чего-то легкого и веселящего, как шампанское. В этом случае на первое место в восприятии попадает фонетический строй стиха. Смысловые и синтаксические связи между словами становятся ослабленными и неожиданными, благодаря чему достигается возникновение ассоциаций между словами, близкими по звучанию, но далекими по своему значению. На первое место выдвигается принцип омонимики:

Река голубого летога,
Усталые крылья мечтога.
Нетурные зовы, нетурное имя!
Они пролетевшие мимо,
Летунные снами своими,
Дорогами облачных сдвигов,
Летели как синий Темнигов,
Вечернего воздуха дайны
И вечер задумчивой тайны.

(*3, 73*)

Здесь неологизмы от слова «лететь» варьируются множеством суффиксов и в то же время сближаются по омонимическому звучанию со словами, в которых замена начального звука смещает их основное значение, делает сочетанием двух значений («дайны» — «дать» + «тайны», «Темнигов» — по образцу «Чернигов» и т. д.). Звуковое

сродство, омонимическая перекличка являются для Хлебникова свидетельством внутреннего смыслового сродства, открывают таинственный, скрытый смысл слов:

Снег сон земной
Снег сон зимой,
Дремоба ости в дереве,
Живоба ости в череве.

(2, 282)

«Земной» — перекликается с «зимой», «дерево» с «черево» (чрево), словообразования «дремоба» и «живоба» созданы из «дремота» и «живой» с прибавлением суффикса *оба* (по образцу: «худоба», «хвороба», новейшее словообразование — «учеба»). Хлебников перебирает слова как разноцветные стеклышки в калейдоскопе, улавливая в их звуковых перекличках подспудный смысл, поэзию, возникающую из неожиданных ассоциаций, рожденных звуковым сходством.

Этот омонимический принцип построения стихов противостоит синонимическому, когда тема и образ варьируются, уточняются рядом деталей и таким образом выявляются различные оттенки смыслового спектра. Омонимический же принцип порождает неожиданные смысловые ассоциации, подсказанные звуковой перекличкой.

Но нередко у Хлебникова двойное развертывание лирической темы — по синонимическому и омонимическому принципу. «Искание синонимических словесных варьянтов у него, как у футуриста, выражается в неологистических образованиях. При этом как бы обнажается (скрытый у поэтов других толков) остов лирической композиции этого типа: создать цепь синонимов, не пользуясь готовыми»[1]. Это наблюдение Б. Ларина следует допол-

[1] Б. Ларин. О лирике как разновидности художественной речи. Л., 1927, сб. «Русская речь» (новая серия), вып. I, стр. 57.

нить следующим соображением. Звуковой принцип отбора слов у Хлебникова не является самодовлеющим: это не принцип «инструментовки» или звукоподражания. Фонетическая структура стихотворения не звукоподражательна, а призвана усиливать смысловое значение.

Немь лукает
луком
немным
в закричальности
зари!
Ночь роняет душам
темным
Кличи старые: гори!

(2, 275)

Стихотворение основано на противопоставлении «неми», молчания ночи, темноты — комплексу зари, горения. Здесь два движения: от звездного неба, ночной тишины — к звучанью зари, к пробужденью души. Эта смысловая линия стихотворения лишена сюжетного раскрытия: образы наплывают в последовательности звуковых, фонетических перекличек, синонимически близких рядов.

Хлебников не знал компромиссов. Если ему представлялось, что в избранном им направлении поисков он нашел новый путь, то он шел по нему до конца, не останавливаясь даже перед крайностями. Так было и в его работе над словом. «В его произведениях,— по словам К. Федина,— раскрыта вся лаборатория футуризма, в частности — главная работа этого движения над языком». Но нельзя согласиться с утверждением К. Федина, что для Хлебникова «игра со словом становится культом, слово — фетишем, а вовсе не выразителем мысли или образа»[1]. Дело в том, что слово для Хлебникова остается

[1] Конст. Федин. Как мы пишем. М., «Советская Россия», 1966, стр. 55.

значимым. Его отношение к слову не бездумная «игра», хотя нередко он шел путем формалистического эксперимента. В слове он видел поэтическое начало, рождение мифа, образа, нередко возникающего у него из звуковой оболочки, становящегося своего рода метафорой. Так, например, из слова «Ховун» вырастает у него целое стихотворение-миф («Ховун» перекликается с украинским «ховать» — прятать).

Самая звуковая форма слова, его смысл, синонимически варьируемый, вырастает из «внутренней формы» слова, как из зерна росток. Таково, например, стихотворение «Зазовь»:

Зазовь.
Зазовь манности тайн.
Зазовь обманной печали.
Зазовь уманной устали,
Зазовь сипких тростников.
Зазовь зыбких облаков.
Зазовь водностных тайн.
Зазовь.

(2, 287)

Хлебниковские неологизмы — чаще всего фонетико-семантическая контаминация, представляющая не обычное морфологическое словообразование, а словообразование на основе особого вида семантической связи, которую можно назвать «звукосемантической». Фонетическое сходство, «звуковой повтор» порождает у него и новые, неожиданные смысловые связи. Так слово *манить* перекликается с такими неологизмами, как *манности, обманная, уманной,* в данном случае образованных от общего корня *ман* (манить). Такие строки, как «Зазовь сипких тростников // Зазовь зыбких облаков», возникают из фонетической близости *сипких* и *зыбких.* Так получается своего рода «замыкание» общей фонетической цепи, кото-

рая рождает смысловой контакт между сходными звукообразованиями.

«Семантическое поле образуется вокруг сильнейших звуковых образов-слов,— отмечается в недавней работе о звукосмысловых связях в поэзии.— И все остальные слова текста вольно или невольно должны входить в сферу их влияния». Пример этому — стихи Хлебникова, в которых его «самовитое» слово, лишенное значения, содержит смысл более глубокий и сложный, чем любое одиночное словарное значение. Приобретенный от разных слов и соединенный в одном звучании, он сохраняет семантику этих слов — «смыслодателей» [1]. В сущности, это и есть своего рода распространенный принцип омонимичности, при котором звуковая форма, оболочка в результате повтора в других словах сама семасиологизируется, приобретает смысл.

Ритмическая и метрическая повторность делает особенно тесной и «закономерной» эту семантико-фонетическую связь, определяет всю смысловую и фоническую структуру стихотворения. Вместе с тем эта «закономерность» далека от обычного ассоциативного шаблона, представляя возможность «примышления», обогащения образов читателем.

Звуковой повтор, слова, сходные по своему звучанию, приобретают смысловую близость, становятся «звукообразами», тяготеющими к определенному семантическому центру. Таково стихотворение «Панна пены, панна пены» (вошедшее в поэму «Война в мышеловке»), в котором «звукообразы» играют особенно наглядную роль:

Панна пены, панна пены,
Что вы тополь или сон?
Или только бьется в стены
Роковое слово «он»?

---

[1] Е. Невзглядова. О звукосмысловых связях в поэзии. «Филологические науки», 1968, № 4, стр. 27.

Иль за белою сорочкой
Голубь бьется с той поры,
Как исчезнул в море точкой
Хмурый призрак серой при?

(2, 246—247)

«Панна пены» становится осязаемым образом, возникающим из представления морского прибоя («за белою сорочкой» — образ набегающей волны). Смысл здесь возникает из переклички сходных звуковых сочетаний. Ю. Н. Тынянов аналогичные случаи называл «звуковыми метафорами» (приводя пример из Пушкина — «И в суму его пустую суют грамоту другую» [1]). У Пушкина сохранен смысловой контекст, он лишь подчеркнут «звукообразами». Хлебников ослабляет смысловые связи, усиливая звуковую цепь ассоциаций. Так, «белая сорочка» морской пены рождает связь со стихом «голубь бьется с той поры». В последней строке «Хмурый призрак серой при» выступает в противопоставление белеющей пены и чего-то серого, темного, угрожающего, «серой при», которая возникает из всего звукового ряда, построенного на выдвижении «звукообраза», включающего «п» и «р».

В отличие от музыкально-эвфонического принципа инструментовки стиха, столь характерного для поэтов-символистов, принцип «звукообраза» у Хлебникова основан на семасиологизации, осмыслении определенного звукоряда.

Осмысление звуковой стороны слова метафорично, рождает необычные образы и ассоциации, создает «надпонятийный» смысл, подобный музыкальным ассоциациям (в данном случае впечатление от моря, от волн).

Хлебников достигает необычайной виртуозности в этом изображении звуком:

---

[1] Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, стр. 150.

Я видел
Выдел
Весен
В осень,
Зная
Знои
Синей
Сони.

(3, 27)

Это выдвижение на первое место звука не только подчеркивает звуковую «инструментовку» стиха, но и выдвигает новые смыслы, «внутреннюю форму» слова. Благодаря этому создается обязательность образа, в котором смысловые ассоциации определяются звуковым сродством.

Сыновеет ночей синева.

(3,104)

В этом стихе образ ночного неба, по-сыновнему воспринятого поэтом, опоясан, скреплен созвучием: «сыновеет» — «синева». Или:

Где стелется тихо столетье сосны —

(3,66)

образ, рисующий столетнюю сосну, усилен, подкреплен звукописью, повторением *с* и *т*.

Даже в таких произведениях, в которых Хлебников не стремился к нарочитому отбору омонимических слов, сохраняется его тяга к омонимии. Так, в «Лесной тоске»:

Пали вои полевые
На речную тишину,
Полевая в поле вою,
Полевую пою волю...

(1, 165)

Здесь глагол «пою» оказывается родственным «полю»: они вместе передают ощущение шири и воли.

Хлебников видел в омонимическом сталкивании слов ключ к пониманию внутреннего смысла произведения. Поэтому он нередко прибегает к стихам-«перевертням», палиндромам, которые читаются одинаково слева направо и справа налево:

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.

(2, 43)

Подобные стихи рассматривались Хлебниковым как средство уловления изначального смысла, «как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным «я» на разумное небо» (2, 9). Соединение слов по принципу «перевернутой» омонимики представлялось ему проявлением подсознательной сути слова.

ПОЭТИКА «СДВИГА»

Стих Хлебникова нередко затруднен многочисленными ритмическими и метрическими перебоями и сдвигами. Он противостоит, как гладкости стиха эпигонов классической поэзии XIX века, так и культу безупречной формы поэтов акмеизма и символизма.

Его прежде всего отличает свобода композиционных и метрических форм. Хлебников лишь в очень редких случаях прибегает к строфической композиции, как правило создавая сплошной поток повествования, пользуясь синтаксическим соединением отдельных стихов в сложные композиционно-ритмические сочетания.

Хлебникову чужда строфическая замкнутость, нарушающая свободный поток ассоциаций, столь характерный для его поэтики. Также изменчиво и разнообразно ритмическое течение стиха, меняющего свое строение: то классический четырехстопный ямб, то переходящий в

дольник, в свободный стих, не подчиненный правильной классической метрике.

Стих Хлебникова все время разнообразится рядом «сдвигов». Вот хотя бы примеры таких синтаксических сдвигов из поэмы «Вила и леший»:

Он покраснел, чуть-чуть рассержен,
И покраснел заметно он.

(1, 127)

Здесь повторение «он покраснел» и «покраснел заметно он» усиливает впечатление, останавливает внимание. Иногда это необычная, инверсированная расстановка слов:

И на плечо ее прилег
Искавший отдых мотылек.

(1, 128)

Попробуйте «правильно» построить фразу («мотылек, искавший отдых») и все очарование этого стиха исчезнет. Или:

Устало, взорами небесная,
Дышала трудно, но прелестная.

(1, 127)

Уже одно то, что не «небесные взоры», а «взорами небесная», обновляет впечатление этого образа, а противопоставительное «но» («но прелестная»), неуместное в практической речи, придает стиху Хлебникова какую-то особую разговорную естественность. Так, в поэме «Вила и Леший» происходит смешение архаизмов («Его власы из снега льны», «На лоб и древнее чело», «Он гол и наг») и традиционно-поэтических выражений с бытовыми вы-

ражениями, создающими гротескный план, комически осмысляемый:

Он телом стар, но духом пылок,
Как самовар блестит затылок.

(1,128)

Как неожидан этот «самовар» в языческой идиллии!

Восприятие образа у Хлебникова нередко затруднено синтаксическими инверсиями, сложностью построения фразы:

Чу, последний, догоняя,
Воин, дальнего вождя,
Крикнул: «Дам, о князь, коня я,
Лишь беги от стрел дождя!»

(2,222)

«Последний» — прилагательное, относящееся к воину, отделено от существительного (вождя) глаголом «догоняя». Благодаря этой инверсии подчеркнуто то, что он «последний», и понятно, что «дальний вождь» — вождь, находящийся на далеком расстоянии от него.

Поэтика «сдвига» предопределена стремлением к максимальной свободе стихового слова, поисками новых ритмических возможностей стиха. Эти поиски идут в двух направлениях: во-первых, это деформация классического метрического стиха, нарушение («сдвиги») размера (пропуск ударного слога, пропуск стопы, включение отдельных строк, переходящих в другой размер). Другой путь — создание свободного акцентного стиха, то есть такого стиха, который не подчинен метрической упорядоченности и нередко подчеркнут каламбурной рифмой.

Во втором «Садке судей» Хлебников хотел поместить статью «Песни 13 весен», в которой говорил о значении детских стихов и защищал «погрешности» в метрической системе, видя в них проявление подлинной свободы стиха:

«Очаровательная погрешность, только она приподымает покрывало с однообразно одетых размером строк, и только тогда мы узнаем, что их не одно, а несколько, толпа, потому что видим разные лица.

Заметим, что волевой рассудочный нажим, в изменении размера у В. Брюсова и Андрея Белого, не дает этих открытий подобно погрешности, и лица кажутся неестественными и искусственно написанными» (НХ, 338).

Детскость, наивность в восприятии мира сказалась как в структуре образов, так и в самом синтаксисе. Хлебников не стремился к редкостным тропам, а передавал неправильными грамматическими формами детскость сознания. «Устами белый балагур», «Косою черная с боков», «Я глазами в бровях ясен», «Хребтом прекрасная сидит», «Ах, становище земное // Дней и бедное длиною» и т. д. Здесь всюду нарушена нормальная синтактико-грамматическая структура фразы, неправильно падежное согласование, нарушено синтаксическое равновесие.

Ритмическая свобода, отказ от метрической правильности — вот сущность «вольного размера», которую Хлебников видел в стихах 13-летней девочки и сделал основой и своего стиха: «Строчка есть ходьба или пляска входящего в одни двери и выходящего в другие.

Итак, строгий размер есть немая пляска, но свобода от него (не искусственная, а невольная) есть уже язык, чувство, одаренное словом» (НХ, 339). Хлебников создавал новую интонационно-акцентную систему стиха, подготовляя ту реформу стиха, которая была осуществлена Маяковским; в произведениях, написанных «свободным стихом», приобретает особое стихообразующее значение составная, каламбурная рифма. Хлебников ввел рифмовку, не подчиненную строфической и метрической закономерности, не опасаясь сочетать в одном и том же произведении разные принципы рифмовки. Так, он обычно не следит за строгим чередованием мужских и женских рифм, рифм точных и ассонансов. У него рядом может

стоять и такая необычная составная рифма, как «вдов вод — овод», и ассонансы: «воздух» — «худ зов» (перевертень), «нечет» — «течений» («Пен пан»). Чаще всего в рифму попадают наиболее значительные в смысловом отношении слова, определяя композицию стиха.

Рифма у Хлебникова нередко является ведущим началом стиха, притягивая основной смысловой и ритмический акцент:

На эти златистые пижмы
Росистые волосы выжми.
Воскликнет насмешливо: «только?»
Серьгою воздушная ольха...

(«В лесу», 2, 211)

Здесь редкие рифмы вроде «пижмы» (дикая рябина) — «выжми» своей необычностью приковывают внимание.

У Хлебникова рифма связана с общей тенденцией к омонимическому принципу построения стиха; слово поворачивается новой смысловой гранью, его звучание приобретает еще не освоенный смысл. «Ляг бы» и «лягвы», «ласточки» и «вас тоски» — своей звуковой схожестью устанавливали связи «поверх» обычных ассоциаций.

Употребление таких составных, «каламбурных» рифм весьма характерно и важно для Хлебникова: отход от упорядоченно-правильного метрического стиха, разностопность и метрическая «разномерность» стиховых строк приводили к повышению роли рифмы как стихообразующего начала.

В послеоктябрьском творчестве Хлебникова «свободный стих» занял еще большее место («Труба Гуль-муллы», «Настоящее», «Прачка»). По сравнению с ранними опытами «свободного стиха», стихи революционных лет ритмически и интонационно богаче, разнообразнее:

В щеки и очи
Сегодня больше и больше пощечин.

Товарищи! Товарищи!
На что тебе цари?
Когда ты можешь крикнуть: «дурак! стой!»
Приятелю
С той половины земного шара.

(3, 153)

И тут же эта разговорная интонация, этот рубленый ритм и выкрик переходит в песенную частушечную скороговорку:

Эй, винтовочка любезная,
Камни с перстня снять,
И в тайгу исчезну я.
Камушки для мамушки,
А для царей — пуля винтарей.

(3, 153)

ГЛАВА 4

ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ

КРУШЕНИЕ ИЛЛЮЗИЙ
„ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ"
„ОШИБКА СМЕРТИ"
„ТРУБА МАРСИАН"

КРУШЕНИЕ ИЛЛЮЗИЙ

Первая империалистическая война разрушила представление об устойчивости современного мира, она принесла гибель сотен тысяч людей, уничтожение материальных и моральных ценностей, обнажила хищный облик капитализма. В статье, написанной в самом начале войны, «Война и российская социал-демократия» В. И. Ленин писал: «Захват земель и покорение чужих наций, разорение конкурирующей нации, грабеж ее богатств, отвлечение внимания трудящихся масс от внутренних политических кризисов России, Германии, Англии и других

стран, разъединение и националистическое одурачение рабочих и истребление их авангарда в целях ослабления революционного движения пролетариата — таково единственное действительное содержание, значение и смысл современной войны»[1].

Но эту истину, ясную уже тогда В. И. Ленину, русское общество и русский народ смогли постичь не сразу, а лишь в ходе грозных испытаний и кровавых жертв. В особенности это относится к Хлебникову. И тем не менее за сравнительно короткое время Хлебников пришел к пониманию если не империалистического характера мировой войны и ее подлинных причин, то ее кровавой, разрушительной силы, гибельности для человечества.

Это понимание гибельности войны приходит одновременно и к другим передовым представителям русской литературы. Так, В. Маяковский очень скоро изживает первоначальное «увлечение» войной и уже в феврале 1915 года выступает с антивоенным памфлетом «Вам, которые в тылу», знаменовавшим начало его решительной борьбы с империалистической бойней.

Уже с первых месяцев войны Хлебников оказался далек от своих прежних воинственных настроений, отрицательно воспринимая ее с пацифистских позиций. В дальнейшем это настроение все более усиливалось, приведя его в конечном итоге к активному выступлению против войны. В письме к родным от 21 августа 1915 года он сообщает: «Я в Куоккала, деньжонки получил, излучил, за что большое спасибо. Я купаюсь в море, точнее купался, пока было тепло, еще что? бываю у местных представителей искусства и жду что-то? ратников II-го разряда, кажется.

Здесь пробуду до 6 сентября, тогда уеду в Москву.

Приключений больших не было... Печатаю свои зимние работы. Имею множество неглубоких поверхностных зна-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 15.

комств, наметил дороги к дальнейшим задачам из области опытного (через опыт, а не умозрение) изучения времени. Таким я уйду в века — открывшим законы времени» (5, 304).

С августа 1915 года Хлебников в Петербурге. К этому времени относится его участие в антивоенном альманахе футуристов «Взял» и сближение с кругом Брика. В своих воспоминаниях Л. Ю. Брик описывает жизнь Хлебникова этого периода: «У Хлебникова никогда не было ни копейки, одна смена белья, брюки рваные, вместо подушки наволочка, набитая рукописями. Где он жил — не знаю... Писал Хлебников постоянно и написанное запихивал в наволочку или терял. Когда уезжал в другой город — чаще всего в Харьков,— наволочку оставлял где попало. Бурлюк ходил за ним и подбирал, но большинство рукописей все-таки пропало. Корректуру за него всегда делал кто-нибудь, боялись дать ему в руки — обязательно все перепишет наново, и так без конца. Читать свои вещи вслух он совсем не мог, ему делалось нестерпимо скучно, он начинал и в середине стихотворения способен был сказать «и так далее...». Но очень был горд, когда его печатали, хотя никогда ничего для этого не делал. Говорил он очень мало и медленно, но всегда абсолютно интересно. Очень любил, когда Володя (Маяковский) читал свои стихи, и слушал внимательно, как никто... Он очень забавно смеялся, пофыркивал, глаза загорались и как будто ждали, а ну еще, еще что-нибудь смешное. Я никогда не слыхала от него ни одного пустого слова, он никогда не врал и совсем не кривлялся...» [1].

В апреле 1916 года Хлебников был призван на военную службу — рядовым 93-го запасного полка в Царицыне. С самого начала солдатчина оказывается для него непосильной, и военная служба становится источником непрерывных мучений. Уже в одном из первых писем к

---

[1] Альманах «С Маяковским». М., 1934, стр. 78.

родным периода солдатчины Хлебников сообщает: «Я в мягком плену у дикарей прошлых столетий. Писем давно не получаю. 1 посылку получил и 20 рублей. Больше ничего. 15 мая была комиссия и меня по милости капитана Супротивного назначили в Казань на испытание. «Казанский военный госпиталь». Но до сих пор я не отправлен. Я много раз задаю вопрос: произойдет или не произойдет убийство поэта, больше — короля поэтов, Аракчеевщиной? Очень скучно и глупо» (письмо из Царицына от 4 июня 1916 года, 5, 306).

Д. Петровский, приехавший в Царицын навестить Хлебникова, следующим образом передает свое впечатление о нем: «Виктор Владимирович шел ко мне через двор, запихивая что-то в рот и закрывая рот и ложку левой рукой. Обрадовался и так, не спросясь ни у кого из начальства, пошел со мной. Я тоже обо всем этом позабыл, так был я потрясен его видом: оборванный, грязный, в каких-то ботфортах Петра Великого, с жалким выражением недавно прекрасного лица, обросшего и запущенного. Мне вспомнилось: «Король в темнице...»

Я привез много новых книг с его стихами, в том числе «Московские мастера», «Четыре птицы» и пр. Он жадно на них набросился, лицо его преобразилось, это опять был прежний мастер Хлебников. Он решил, что теперь, когда я уеду, он время от времени будет снимать номер в гостинице, сидеть и читать, воображая, что он приехал, как путешественник, и на день остановился в этой гостинице, вполне беззаботный» [1].

В Царицыне Петровским и Татлиным в городском театре был устроен вечер, на котором прочтен антивоенный доклад «Чугунные крылья», написанный в основном Хлебниковым (сам он, как военнослужащий, выступать не мог).

---

[1] Дм. Петровский. Повесть о Хлебникове. М., 1925, стр. 17—18.

«...Еще раз в эту неделю,— вспоминает Д. Петровский,— видел я Хлебникова блещущим всем остроумием и веселостью, когда им сочинялась эта лекция и я с его слов набрасывал ее конспект. Сколько раз мы съезжали в сторону от темы, и было необычайно интересно следовать за ним и толкать его дальше и глубже»[1].

Для Хлебникова война и казарма оказались той жизненной школой, тем испытанием, которое коренным образом изменило его взгляды. Об этом переломе, о крушении прежних ценностей Хлебников писал Н. И. Кульбину в июне 1916 года, прося его помочь освобождению от военной службы: «Я пишу вам из лазарета «чесоточной команды». Здесь я временно освобожден от в той мере несвойственных мне занятий строем, что они кажутся казнью и утонченной пыткой, но положение мое остается тяжелым и неопределенным. Я не говорю о том, что, находясь среди 100 человек команды, больных кожными болезнями, которых никто не исследовал точно, можно заразиться всем до проказы включительно. Пусть так. Но что дальше? Опять ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов, а в виде ласки так затягивают пояс на животе, упираясь в него коленом, что спирает дыхание, где ударом в подбородок заставляли меня и моих товарищей держать голову выше и смотреть веселее, где я становлюсь точкой встречи лучей ненависти, потому что я [другой] не толпа и не стадо, где на все доводы один ответ, что я еще жив, а на войне истреблены целые поколения. Но разве одно зло оправдание другого зла и их цепи? Я могу стать только штрафованным солдатом с будущим дисциплинарной роты...

У поэта свой сложный ритм, вот почему особенно тяжела военная служба, навязывающая иго другого пре-

---

[1] Дм. Петровский. Повесть о Хлебникове. М., 1925, стр. 17—18.

рывного ряда точек возврата, исходящего из природы большинства, т. е. земледельцев. Таким образом, побежденный войной, я должен буду сломать свой ритм (участь Шевченко и др.) и замолчать как поэт. Это мне отнюдь не улыбается, и я буду продолжать кричать о спасательном круге к неизвестному на пароходе» (5, 309—310).

Благодаря содействию Н. И. Кульбина, приват-доцента Военно-медицинской академии, приславшего письмо, в котором он засвидетельствовал «чрезвычайную неустойчивость нервной системы» и «состояние психики, которое никоим образом не признается врачами нормальным», Хлебникова посылают на испытание в астраханскую больницу. В Астрахани он смог жить у родных во время назначений на комиссию. В письме к М. В. Матюшину 30 сентября 1916 года он сообщал: «Я еще на свободе пока. Дальше не знаю» (НХ, 380).

После обследования в больнице Хлебникова, «продержав 3 недели среди сумасшедших», отправили в ноябре 1916 года в лагерь под Саратов рядовым в 90-й пехотный полк. В письме к Петникову от 22 декабря 1916 года он сообщает: «Я — рядовой 90 зап. пех. полка 7 роты 1 взвода. Живу в двух верстах от Саратова за кладбищем, в мрачной обстановке лагеря» (5, 311). Только после Февральской революции освободился он из этой «учебной команды» саратовского лагеря. Получив в мае 1917 года «пятимесячный отпуск», Хлебников едет в Петербург, но тут его задерживают по дороге, в Твери, как дезертира.

Империалистическая война произвела перелом в мировоззрении Хлебникова. Личный опыт пребывания в казарме, мучительно им переживавшаяся солдатчина завершили этот перелом. Но объяснять его лишь биографическими причинами недостаточно. Предпосылки к этому перелому имелись как в бунтарских настроениях, встречавшихся у Хлебникова раньше, так и в том идеологическом сдвиге, который произвела война в сознании масс.

Война занимает особенно большое место в творчестве Хлебникова. Ведь его творчество складывалось в период, последовавший вслед за русско-японской войной, а затем в преддверии первой империалистической войны, в годы, отмеченные нарастающей напряженностью. Но если раньше война представлялась ему доблестью, то теперь она отождествляется со смертью и разрушением. Хлебников еще не задается вопросом о социальных причинах и силах, порождающих войны. Но он уже проникся убеждением, что война — величайшее бедствие, угрожающее человечеству.

Призывы к временам Святослава, к возрождению русской воинской славы, еще не так давно раздававшиеся в стихах Хлебникова, сменяются осуждением войны, ее разрушительного начала, ее жестокости.

Уже в поэме «Война — смерть» («Немотичей и немичей...»), относящейся к концу 1912 года, война показана как беспощадное, как роковое явление смерти. Поэма производит сильное, трагическое впечатление, достигая особой выразительности в описании разрушений и смерти, приносимых войной:

Вон хряскнул позвоночный столб,
Вон хрустнул тот хребет.
Смерть лихорадочно гребет
Остатки талых толп.

(2, 187)

Поэма «Война — смерть» проникнута скорбным предчувствием войны, разразившейся спустя два года после ее написания. Трагический пафос поэмы усилен одической интонацией, архаизмами и словообразованиями, приобретающими древнеславянское звучание («равнебен» — по образцу «молебен», «младьбищ» — по образцу «кладбищ» и т. д.). Нагнетение этих словообразований еще более усиливает впечатление ужаса, владычества смерти, разрушительной и беспощадной стихии войны.

По поводу этих стихов Маяковский писал: «...мне ничего не говорит слово «жестокость», а «железавут» — да. Потому что последнее звучит для меня такой какофонией, какой я себе представляю войну. В нем спаяны и лязг «железа», и слышишь, как кого-то «зовут», и видишь, как этот позванный «лез» куда-то» (1, 327—328).

История у Хлебникова сосуществует с современностью. Он не только находит в ней следы прошлых эпох и культур, но и рассматривает события современной жизни как находящиеся в тесном соотношении с событиями прошлого. Постепенно у него формируется в цельную систему идея исторического повтора событий, и в первую очередь — периодичности исторических катастроф. И не удивительно поэтому, что Хлебников мировую войну считал поворотным моментом в развитии человечества.

«ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ»

Образ и тема смерти занимают в творчестве Хлебникова большое и важное место. После поэмы «Война — смерть» тема войны и смерти присутствует в самых различных произведениях Хлебникова. В стихотворении «Жены смерти» (1915) тень смерти, вставшая над миром, вырастает в своего рода миф о «трех барышнях белых», летящих «за полночь ратью»:

Железавут играет в бубен,
Надел на пальцы шумы пушек.
Играя, ужасом сугубен,
Он мир полей далеко рушит.

(2,191)

Услышаны сумрачным вечера морем,
Заспорим, закрытые шалью,
Повторим со смехом: мы морим,
И ветер поет похороннее,

А море сверкает мертвецкою.
И мы, восхитившись тихонею,
Умчимся с улыбкою светской.

(НХ, 161)

В стихотворении «Пусть нет еще войск матерей...» угрозе истребительной бойни противопоставлены «войска матерей», которые несут в мир жизнь, рождение человека вопреки уничтожению:

Теперь же я мать, и материнства
Рукой в морду смерти я дам.

(НХ, 164)

В стихотворении «Мава Галицийская» события войны приобретают фантастически-гротескное выражение: мава-ведьма «в перчатке из червей» протягивает свою ладонь «веселым господам», хвост ее «превратился в улицу». Она сама становится символом войны, олицетворением смерти:

А ты дышала пулями в прохожих.
И равнодушно и во сне
Они узор мороза на окне!
Да эти люди иней только,
Из пулеметов твоя полька,
И из чугунного окурка
Твои Чайковский и мазурка.

(2, 204)

Здесь мава-ведьма приобретает ту мифологическую рельефность, которая как чудовищная фантасмагория возникает из ужаса войны, заставляя вспомнить гротескные образы картин Босха и «Капричос» Гойи.

«Смерть в озере» — одно из первых антимилитаристских стихотворений Хлебникова, уже отчетливо направленное против войны. Гибель взвода солдат, тону-

щих в холодных волнах озера, приобретает обобщенный смысл:

Слушай. Смерть, пронзительно гикнув,
Гонит тройку холодных коней...

(2, 224)

Вслед за этим появляется трагическое изображение мертвецов на дне озера:

Чугун льется по телу вдоль ниток
В руках ружья, а около пушки,
Мимо лиц тучи серых улиток,
Пестрых рыб и красивых ракушек.

(2, 224)

Война стала «колесницей Мора» и осознана Хлебниковым в ее разрушительной беспощадности, как бессмысленное и бесчеловечное проявление смерти. «Смерть в озере» уже близка к «Войне в мышеловке» и к антивоенным стихам Маяковского.

На фоне шовинистических и ура-патриотических деклараций особенно громко прозвучали антивоенные стихи Маяковского и Хлебникова. Ведь, за исключением подспудно нарождавшейся пролетарской литературы, мощного голоса Максима Горького и трагических стихов А. Блока, других голосов протеста против войны в художественной литературе не раздавалось.

Наиболее полное выражение эти антивоенные настроения получили в поэме Хлебникова «Война в мышеловке» (1919), составившейся из отдельных стихотворений, написанных в 1915—1917 годах. Стихи, входившие в «Войну в мышеловке», в отличие от поэмы «Война — смерть» написаны уже под непосредственным впечатле-

нием от событий империалистической войны. Поэтому они имеют более конкретный характер, непосредственно связаны с окружающей действительностью, протест против войны в них целеустремленнее, осознаннее.

Первые строки, которыми начинается «Война в мышеловке», заставляют вспомнить ораторские обращения Маяковского в «Войне и мире».

Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего.

(2, 244)

В представлении Хлебникова война приобретает очертания мифологического существа, богини смерти, неотвратимой в своей алчности, напоминая ритуальные фигуры божеств войны в первобытных изображениях. В военном угаре человечество возвращается к первобытной дикости и жестокости, война безжалостно истребляет целые поколения, несет разрушение и гибель:

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем».
Там скажет мать: «дала сынов я».
Мы, старцы, рассудим, что делаем.
Правда, что юноши стали дешевле?
Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?
Ты, женщина в белом, косящая стебли,
Мышцами смуглая, в работе наглей!

(2, 247)

Образы разрушения, смерти, дикости проходят через отдельные стихотворения, сливаясь в общую картину, вырастающую в новый миф:

Чесала гребнем смерть себя,
Свои могучие власы,
И мошки ненужных жизней
Напрасно хотели ее укусить.

(2, 248)

Смерть приобретает необычайную конкретность, это не отвлеченная аллегория. Война вызывает у Хлебникова не только ассоциации с людоедством, с мрачным прошлым человечества. Он говорит и о современности, обесценении человеческих жизней, создавая гротескно-трагическую картину мясной лавки, в которой наряду с тушками зайцев висят тела мертвых юношей:

Кто книжечку издал: «Песни последних оленей»
Висит, продетый кольцом за колени,
Рядом с серебряной шкуркою зайца,
Там где сметана, мясо и яйца.

(2, 247)

Картину продажи мертвых юношей в мясной лавке, ставших «дешевле земли», дополняет очень точная деталь, связывающая это обесценение человеческой жизни с биржевой игрой:

Падают Брянские, растут у Манташева,
Нет уже юноши, нет уже нашего...

(2, 247)

Здесь упоминание о биржевом ажиотаже с падением и повышением акций свидетельствует о понимании связи между войной и хищническими интересами капиталистов, наживающихся на ней. В поэме среди мрака разрушения вновь возникает образ Разина, противостоящий той трагической катастрофичности окружающего, которую принесла война. Сам Разин не назван, но он легко угадывается в ореоле тех образов и символов, которые возникают у Хлебникова при его изображении:

Где он? Наши думы о нем!
Как струи, огни без числа,

Бесплотным и синим огнем
Пылая, стекают с весла.
Но стоит, держа правúло,
Не гордиться кистенем.
И что ему нá море мило?
И что тосковало о нем?

(2, 250)

Облик Разина у Хлебникова сливается с обликом самого автора, рассматривающего себя в качестве бунтаря, провозвестника будущего, в то же время одинокого, непонятого мечтателя и пророка (Хлебников обычно усматривал в себе черты Разина: «Я — Разин со знаменем Лобачевского логов»,— позднее скажет он в поэме «Разин», 1920):

Какой он? Он русый, точно зори,
Как колос спелой ржи,
А взоры это море, где плавают моржи.

(2, 250)

Здесь облик поэта — Разина (мятежника духа и слова) идеализирован, поэтически высоко приподнят, поэтому гиперболизм метафор («взоры — это море») не кажется нарочитым. И в то же время распространенная метафора «взоры — море» наполняется новым смыслом, придает удивительную конкретность обветшалой метафоре. Ведь метафора глаза — море, «где плавают моржи», передает и бескрайний простор, и арктический холод взгляда. Попутно следует заметить, что метафоры в этой поэме особенно неожиданны и выразительны:

Где конницей столетий ораны
Лохматые пашни белой зари...

(«Война в мышеловке», 2, 244)

«Пашни зари», оранные (вспаханные) «конницей столетий»,— поразительно смелый и величественный образ! «Конница столетий» выражает и неумолимый бег времени, и множество веков, «перепахавших» «лохматые пашни белой зари». В этом образе и впечатление от рассветного неба, мохнатых утренних облаков и космическое пространство, ощутимое за движением «конницы столетий».

В поэме говорится о гибели цивилизации, о возвращении к первобытному одичанию в результате опустошения всеистребляющего пламени войны. Но Хлебников верит в возрождение человечества:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим Слово Полку Игореви,
Или же что-нибудь на него похожее.

(2, 244)

Поэт обращался ко всему Земному шару:

Я, носящий весь земной шар
На мизинце правой руки,
— Мой перстень неслыханных чар —
Тебе говорю: Ты!
Ты вспыхнул среди темноты,
Так я кричу, крик за криком,
И на моем каменеющем крике
Ворон священный и дикий
Совьет гнездо и вырастут ворона дети,
А на руке, протянутой к звездам,
Проползет улитка столетий!

(2, 256—257)

Этот космический образ земного шара, подчиненного разуму человека, противопоставляется в «Войне в мышеловке» картине смерти, разрушения, всему кошмару войны. Именно это противопоставление дает возможность

понять как общий замысел поэмы, так и смысл отдельных фрагментов.

Хлебников назвал свою антивоенную поэму «Война в мышеловке», подчеркнув уже самим заглавием победу над войной. Залог этой победы он видел в раскрытии числовой закономерности человеческой истории.

Но сила поэмы не в этой утопической мечте, а в разоблачении бесчеловечной и жестокой сущности империалистической войны. Хлебников призывал изменить положение вещей, не поддаваться пассивно безжалостной, слепой власти войны.

«ОШИБКА СМЕРТИ»

23-м октября 1915 года датирована Хлебниковым пьеса «Ошибка смерти». Хотя она тематически никак не связана с войной, но несомненно навеяна ею. Смерть у Хлебникова — сложный и многозначный образ. Это прежде всего символ гибели жизни, враждебное человеку начало, предопределяющее тщетность его жизненных усилий, фатальная неизменность мирового порядка. В своем монологе Смерть говорит:

Ты часы? Мы часы!
Нет, не знаешь ни аза,
Кверху копьями усы,
И закрой навек глаза!

(4, 252)

Против этой покорности Смерти, подчинения неизменности движению времени («Ты часы? Мы часы!») и выступает поэт, бросая вызов смерти, приветствуя «веселый мир освобожденных».

«Ошибку смерти» можно было бы определить как лирический гротеск. Сцена начинается с песни Запевалы,

отдаленно напоминающей монолог председателя в «Пире во время чумы». Запевало прославляет величие смерти, провозглашает своего рода гимн ей:

Ударим, ударим опять в черепа,
Безмясая пьяниц толпа.
Там, где вилось много вервий
Нежных около висков,
Пусть поют отныне черви
Песней тонких голосков.

(4, 251)

Чудовищная пляска 12-ти «мертвецов-трупов с волынкой в зубах» выражает покорность Смерти, которая ходит среди пляшущих с хлыстом [1].

Вместе с тем в пьесе явно ощущается стилевая связь с фольклорной народной драмой. Так, Тринадцатый обращается к Смерти: «Отвинти свой череп. Довольно! Чаша Тринадцатого гостя. А вместо него возьми мой носовой платок. Он еще не очень грязен и надушен *(разворачивает)*.

Барышня Смерть: Повелитель! Ты ужаснее, чем Разин. Хорошо. А нижнюю челюсть оставь мне. На что тебе она? *(Закидывает косы и отвинчивает череп, передает ему)*. Не обессудь родимой» (4, 256). Нетрудно заметить, что в образах и сравнениях Хлебникова заключено иронически-снижающее начало. В этом отношении особенно близки к драматургии Хлебникова блоковские «Балаганчик» и «Незнакомка» своим развенчивающим ироническим началом.

Пьесы Хлебникова представляют собой любопытную

---

[1] «Ошибка смерти» была издана отдельной брошюрой в 1917 году и единственная из пьес Хлебникова поставлена в 1920 году в Ростове-на-Дону в присутствии автора (см.: И. Березарк. «Встречи с В. Хлебниковым», «Звезда», 1965, № 12).

страницу в русской драматургии. Они родились в обстановке брожения и поисков и испытали сложное воздействие драматургии Л. Андреева, М. Метерлинка, А. Блока, А. Ремизова.

Блестящий пример драматургического мастерства Хлебникова — пьеса «Мирсконца» (1912—1913). Это своего рода «кинолента», показанная наоборот — от конца к началу. Ее сюжет — история жизни двух людей, супружеской пары, от смерти до рожденья. Пьеса начинается со сцены похорон ее героя Поли, о которых он же сам и размышляет:

«Поля: Подумай только: меня, человека уже лет 70, положить, связать и спеленать, посыпать молью. Да кукла я, что ли?

Оля: Бог с тобой! Какая кукла!

Поля: Лошади в черных простынях, глаза грустные, уши убогие. Телега медленно движется, вся белая, а я в ней точно овощь: лежи и молчи, вытянув ноги, да посматривай за знакомыми и считай число зевков у родных, а на подушке незабудки из глины, шныряют прохожие. Естественно я вскочил,— бог с ними со всеми! — сел прямо на извозчика и полетел сюда без шляпы и без шубы, а они: «Лови! лови!»

Оля: Так и уехал? Нет, ты посмотри, какой ты молодец! Орел, право — орел!» (4, 239).

Далее проходит в кратких сценах вся жизнь обоих супругов, вернее, основные ее этапы: представление начальству со звездой, замужество дочери, объяснение Поли и Оли в любви, учение в гимназии и т. д., завершаясь сценкой первого знакомства:

«Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» (4, 245).

Вся пьеса — острая сатира на благополучно-благонамеренное существование обывателей, людей привилегированного класса, чья жизнь ограничена прочными стан-

дартами быта и иерархией господствующих в обществе понятий. Вполне возможно, что эта пьеса являлась полемическим, пародийным ответом на нашумевшую пьесу Л. Андреева «Жизнь человека» (1907).

Пьесы Хлебникова нельзя назвать «театром» Хлебникова, хотя они и носят отпечаток его индивидуальности. Прежде всего потому, что они пьесы для чтения, почти не представимы в постановке на сцене. Кроме того, они лишены единства, знаменуют различные тенденции и драматические формы. От стилизованной ранней «Снежимочки» до гротескно-трагической «Ошибки смерти» — большое расстояние.

«ТРУБА МАРСИАН»

В годы первой империалистической войны Хлебников объявил решительный вызов старому миру «приобретателей». Со своими друзьями и единомышленниками (Н. Н. Асеевым, Г. Н. Петниковым и др.) в декларации, названной «Трубой марсиан», он в 1916 году заявил: «Пусть млечный путь расколется на млечный путь изобретателей и млечный путь приобретателей» (5, 151).

Хлебников не признавал самой системы собственнического буржуазного общества, общества хищников и корыстолюбцев: «Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть «кража» (язык и нравы приобретателей)... Памятниками и хвалебными статьями Вы стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов — были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле!» (5, 153).

Хлебников был непримирим к посягательству на свободу человека, на его труд, мысли, отрицательно относясь

к самому институту частной собственности. Эти настроения включались в ту жажду очистительной революционной грозы, которая все настойчивей нарастала.

Протест против мира «приобретателей» и империалистической войны сочетался у Хлебникова с мечтами о «Лебедии будущего», об утопическом государстве поэтов и ученых — «Председателей Земного Шара», которое должно осуществить мировую гармонию. Из этих утопических мечтаний вырастает и «Труба марсиан». Это воззвание, подписанное именами Хлебникова, Н. Асеева, Г. Петникова, Божидара (уже к этому времени умершего), а также художницей Марией Синяковой, является документом, рисующим настроения определенных кругов артистической интеллигенции, наивно, но глубоко искренно протестовавшей против войны и капитализма. «Труба марсиан» возвращает нас к социальным утопиям прошлого, с их стремлением преодолеть социальные противоречия путем призывов к «мировой гармонии», осуществленной «в стране, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет как черемуха и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра...» (5, 152).

Вскоре же после Февральской революции, 21 апреля 1917 года, Хлебников (при участии Г. Петникова) обращается с «Воззванием Председателей Земного Шара» (оно напечатано было в Харькове во 2-м «Временнике», вышедшем в том же году). Это «Воззвание» — документ, свидетельствующий о той противоречивой политической позиции, которую занимала часть тогдашней интеллигенции. С одной стороны, в нем неудовлетворенность либеральными посулами, которые объявлены были Временным правительством, требование радикальных перемен. В то же время эти требования переплетаются с анархическим отрицанием государства, с космическими и утопическими мечтаниями.

Воззвание начиналось с торжественного обращения:
«Мы, свернув ваши три года войны
в одну ракушку грозной трубы,
поем и кричим,
— рокот той грозной истины,
что Правительство Земного Шара
уже существует.
Оно — мы».

(5, 162)

Но кто же это гордое «Мы»? Хлебников дает скорее поэтическое, чем реальное определение этого «Мы», людей будущего, людей творческого труда, стоящих над каждодневной политической борьбой, измеряющих все явления мира в аспекте космических судеб человечества.

Основной пафос этой декларации в отрицании «государств» и разделения человечества на отдельные нации, в котором Хлебников видит источник войн, порабощения человека, обременительный груз прошлого:

А пока, матери,
Уносите своих детей,
Если покажется где-нибудь государство.
Юноши, скачите и прячьтесь в пещеры
И в глубь моря,
Если увидите где-нибудь государство.
Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,
Падайте в обморок при слове «границы»:
Они пахнут трупами.

(3, 19)

Этот протест против отживших свой век буржуазно-капиталистических государств и правительств, при всем своем радикализме, лишен всякой определенности, подменяется анархо-утопическим призывом к построению нового общества на основе «законов времени»:

Что касается нас, вождей человечества,
Построенного нами по законам лучей,
При помощи уравнений рока,

То мы отрицаем господ,
Именующих себя правителями,
Государствами и другими книгоиздательствами
И торговыми домами Война и К°,
Приставившими мельницы милого благополучия
К уже трехлетнему водопаду
Вашего пива и нашей крови
С беззащитно красной волной.

(3, 21)

Солидаризируясь с поднимающейся пролетарской революцией в своем отрицании старого мира, отрицании буржуазно-капиталистического государства, выступая за немедленное прекращение империалистической войны, Хлебников не противопоставлял свои призывы лозунгам революции, готовящемуся штурму старого мира: наоборот, он считал, что его чаяния хотя и идут в ином направлении, но не противоречат назревшей пролетарской революции. Завершая свое воззвание, он писал:

Товарищи-рабочие! Не сетуйте на нас:
Мы, как рабочие-зодчие,
Идем особой дорогой к общей цели.
Мы особый род оружия.

(3, 23)

Сейчас позиция Хлебникова кажется крайне наивной и чудаческой. Но идеи и призывы Хлебникова в условиях того времени не покажутся таким нелепым чудачеством.

Для характеристики настроений Хлебникова в период между Февральской и Октябрьской революциями лучше всего может служить его стихотворение «Свобода приходит нагая», напечатанное во «Временнике» 1917 года (и включенное в «Войну в мышеловке»). Это восторженный гимн народу, который завершается призывом к созиданию новой жизни:

Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
— Да будет народ государем,
Всегда, навсегда здесь и там!
Пусть девы споют у оконца,
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном Солнца,
Самодержавном народе.

(2, 253)

ГЛАВА 5

ПОЭТ И РЕВОЛЮЦИЯ

ОКТЯБРЬ
ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА
„ЛАДОМИР“
КАРНАВАЛ
ГУЛЬ-МУЛЛА
ПОЭМЫ О РЕВОЛЮЦИИ
ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ
ПОСЛЕДНИЕ ПОЭМЫ

ОКТЯБРЬ

С Октябрьской революции открывается новый этап творчества, основной по своему значению. Однако именно послеоктябрьские произведения Хлебникова меньше всего изучены. Было бы ошибкой недооценивать воздействие Октября на Хлебникова, как и на многих деятелей дореволюционного левого искусства (Маяковского, Мейерхольда, Вахтангова, Петрова-Водкина и мн. др.). Как отмечает В. Щербина, «Революция приблизила Хлебникова к исторической действительности. Его произведения порой даже приобретают агитационную интонацию, более

непосредственное «человеческое» звучание. Творчество Хлебникова «прониклось ощущением реального движения истории, пафосом революции»[1].

В Октябрьской революции Хлебников увидел прежде всего перестройку всего мирового порядка, торжество народных чаяний, возмездие старому миру и открывающиеся безбрежные возможности для будущего человечества, для осуществления нового справедливого и гармонического строя. Он не испугался ни беспощадности самой борьбы, ни выстраданных суровых будней революции, разрухи, голода, кровавых событий гражданской войны. Хлебников, вслед за Маяковским, стал поэтом и летописцем этих героических лет и дел революции.

Произведения, созданные Хлебниковым в первые годы Октября, проникнуты высоким героическим пафосом. В эти годы он скитался по дорогам страны, появляясь то в Петербурге, то в дни Октябрьских боев в Москве, то в Харькове, переходившем из рук красных к белым, то в Ростове, то в Баку, то с Красной Армией в Персии, то в Пятигорске...

Раздетый и разутый, больной и голодный, он сочинял стихи, таская с собой старый мешок, набитый рукописями. В сущности, быта не было. И он, человек вне быта, оказался под стать времени. Он голодал, ездил в вагонах с сыпнотифозными, бродил по персидскому берегу Каспийского моря, служил сторожем в ТерРОСТА, дружил с матросами и красноармейцами.

Для Хлебникова, как и для Маяковского, Каменского, Асеева, даже не возникал вопрос о том, «принимать» или «не принимать» революцию. Уже самое отрицание господствующего общества, его культуры и искусства определило их позицию на стороне Октябрьской революции. Однако если Маяковский мог с полным правом сказать «моя

---

[1] В. Р. Щербина. Великий Октябрь и проблемы развития мировой литературы. М., «Наука», 1967, стр. 2.

революция», солидаризируясь с ее политическими лозунгами, то для большинства футуристов революция представлялась прежде всего возможностью для осуществления тех смутных и противоречивых бунтарских призывов, с которыми они выступали в предреволюционные годы.

Февральская революция не удовлетворила Хлебникова, мечтавшего о радикальных переменах, и прежде всего, о достижении мира. С самого начала Февральской революции Хлебников отрицательно относился к Временному правительству и Керенскому, обвиняя их в продолжении мировой бойни. Однако его «оппозиция» мало общего имела с революционной деятельностью, превращаясь в своего рода наивную детскую игру. Хлебников вместе с Дм. Петровским звонил от имени «Председателей Земного Шара» по телефону в Зимний дворец и поносил Керенского, как он сам рассказал об этом в очерке «Октябрь на Неве», или посылал туда письма вроде следующего: «Всем. Всем. Всем. Правительство Земного Шара на заседании своем от 22 октября постановило:

1) Считать Временное Правительство временно несуществующим, а главнонасекомствующую А. Ф. Керенскую — находящейся под строгим арестом.

Как тяжело пожатье каменной десницы. Председатели Земного Шара: Петников, Лурье, Дм. и П. Петровские, статуя Командора — я (Хлебников)». Или: «Кто-то из трех должен был пойти в Зимний дворец и дать пощечину Керенскому». (4, 109—110). Этот наивный выпад как раз накануне решающих дней Октябрьской революции наглядно свидетельствовал о том революционном подъеме, который захватил Хлебникова и его друзей.

Первые дни Октябрьской революции застали Хлебникова в Москве, куда он приехал из Петербурга. В очерке «Октябрь на Неве» Хлебников вспоминал об этом времени: «Совсем не так было в Москве, где я опять нашел скитавшегося Петровского: мы выдержали недельную осаду. Ночевали, сидя за столом, положив головы

на руки, на Казанском. Днем попадали под обстрел на Трубной и на Мясницкой. Другие части города были совсем оцеплены.

Все же, несколько раз остановленный и обысканный, я однажды прошел по Садовой всю Москву поздней ночью» (4, 111—112). Хлебников заключал свой очерк описанием покойницкой, в которую свозили погибших в боях за Москву. «Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти»,— с горечью замечает он (4, 113).

В Петербурге и в Москве Хлебников был в самой гуще событий, жадно вбирая впечатления первых дней и первых громов Великой Октябрьской революции. Он не только не сторонился событий, но, наоборот, шел им навстречу. В преддверии решающих перемен он разъезжал по всей России: «Я испытывал настоящий голод пространства,— писал он о себе в очерке «Октябрь на Неве»,— и на поездах, увешанных людьми, изменившими Войне, прославлявшими мир, весну и ее дары, я проехал два раза, туда и обратно, путь Харьков — Киев — Петроград» (4, 106).

Рассказывая о своей встрече с ним в Москве в апреле 1918 года, Д. Петровский сообщает: «Все и всюду было в стадии организации, и я предложил Хлебникову войти с «декларацией творцов» перед молодым государством, в частности перед А. В. Луначарским. Декларацию мы написали вместе; чтобы дать понятие, насколько она была фантастична, упомяну только об одном положении: все творцы: поэты, художники, изобретатели должны быть объявлены вне нации, государства и обычных законов. Им должно быть предоставлено право бесплатного проезда по железным дорогам и «выезд за пределы Республики во все государства мира. Поэты должны бродить и петь» [1]. Сейчас подобные декларации читаются с улыбкой, а в

---

[1] Дм. Петровский. Повесть о Хлебникове. М., 1926, стр. 45.

1918 году множество подобных проектов выдвигалось совершенно всерьез.

В стихотворении «Воля всем» (1918) содержится столь же фантастический всеобъемлющий, вселенский призыв к свободе:

Вихрем бессмертным, вихрем единым
Все за свободой — туда!
Люди с крылом лебединым
Знамя проносят труда.
...Если же боги закованы,
Волю дадим и богам...

(3, 150)

Революция для Хлебникова — это ослепительное царство свободы, свободы от царизма, от буржуазной государственности, от национального и религиозного угнетения, от порабощения личности. Именно отсюда и возникает призыв дать «волю» богам.

Весной 1918 года Хлебников направляется из Москвы в Нижний Новгород, где к этому времени собралась группа литераторов (Ф. Богородский и др.), издавшая в 1918 году сборник «Без муз» (вышедший в конце этого же года), в котором были напечатаны и стихи Хлебникова. Напечатал он также стихотворение «Нижний» в «Рабоче-Крестьянском Нижегородском листке» от 4 августа 1918 года. С. Спасский вспоминает о пребывании Хлебникова в Нижнем: «В Нижнем я узнал о его приезде. Прочел несколько оставленных им манифестов. Манифесты были сочинены в сообществе с несколькими молодыми поэтами»[1]. В одном из этих манифестов (1 июня 1918 года) предлагалось «основать Скит работников Песни, Кисти и Резца» (НХ, 348).

Из Нижнего Хлебников приехал в августе 1918 года

---

[1] «Литературный современник». Л., 1936, № 12, стр. 195—196.

в Астрахань к родителям и пробыл там до весны 1919 года. За это время он сотрудничал в газете «Красный воин», поместив в ней, помимо нескольких стихотворений, очерк «Октябрь на Неве» и ряд статей[1]. В Астрахани же Хлебников написал декларацию, обращенную к угнетенным народам Азии, сформулировав в ней свое отношение к империализму: «... Пока во всех государствах пролетарии не взяли власть, государства можно разделять на государства-пролетарии и государства-буржуа» (НХ, 465). Он пытался в Астрахани, «городе глубокого духовного застоя», организовать «Союз изобретателей», приветствовал открытие народного университета. В отчете об этом открытии, в «Мыслях по поводу», Хлебников мечтает о том времени, когда «... единая для всего земного шара школа-газета будет разносить по радио одни и те же чтения... составленные собранием лучших умов человечества...» (НХ, 351).

Из Астрахани Хлебников снова приезжает в марте 1919 года в Москву. За недолгий период пребывания в Москве он встречается здесь с Маяковским, Пастернаком, О. М. и Л. Ю. Бриками, Р. Якобсоном. В это пребывание в Москве Хлебников хлопочет об издании книги своих произведений в связи с организацией «ИМО» («Издательство молодых»). 10 февраля Маяковский представил наркому просвещения Луначарскому список книг, предлагаемых к выпуску под маркой «ИМО», среди которых значилась книга поэм Хлебникова[2].

В подготовке этого сборника принял участие Р. Якобсон, составив вместе с Хлебниковым план предполагаемого издания, а Хлебников написал для него предисловие — «Свояси». 30 мая (уже в отсутствие Хлебни-

---

[1] О сотрудничестве В. Хлебникова в «Красном воине» см. в публикации А. Парниса — журн. «Простор». Алма-Ата, 1966. № 7. *(Ред.)*

[2] См.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4-е. М., Гослитиздат, 1961, стр. 115.

кова) был подписан договор с Центропечатью на книгу поэм (так и не вышедшую). К этому же времени, к середине апреля, относится и отъезд Хлебникова из Москвы на юг, в Харьков, о котором рассказывает Маяковский. «Года три назад,— вспоминал Маяковский в 1922 году,— мне удалось с огромным трудом устроить платное печатание его рукописей... Накануне сообщенного ему дня получения разрешения и денег, я встретил его на Театральной площади с чемоданчиком. «Куда вы?» — «На юг, весна!..» — и уехал. Уехал на крыше вагона...» (XII, 27).

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА

В Харьков Хлебников отправился в надежде на более приемлемые условия жизни, чем в голодной Москве 1919 года. Там находились близкие ему люди — семейство Синяковых, Г. Н. Петников. Весну Хлебников проводит в Харькове, а после захвата его белыми уезжает на дачу Синяковых (Красная Поляна, под Харьковом).

Хлебникову угрожал призыв в армию, и врачи направили его в психиатрическую больницу («Сабурову дачу»). Так, в октябре 1919 года Хлебников писал из больницы Г. Н. Петникову: «Голод как сквозняк соединит Сабурову дачу и Ст. Московскую (где жил Петников.— *Н. С.*). Пользуйтесь редким случаем и пришлите конверты, бумагу, курение и хлеба и картофель» (5, 315).

За это время Хлебников дважды болел тифом. Как он сообщал в письме к О. М. Брику (от 23 февраля 1920 года): «В общем, в лазаретах, спасаясь от воинской повинности белых и болея тифом, я пролежал 4 месяца! Ужас!» (НХ, 384). С белогвардейскими властями Хлебников не вступал ни в какое общение.

В поэме «Гаршин» («Полужелезная изба»), написанной осенью 1919 года на «Сабуровой даче», показан калейдоскоп событий гражданской войны.

Богач летит, вскочив в коляску,
И по пятам несется труд
В своей победе удалой.
Но пленных не берут,
Пять тысяч за перевязку,
А после голову долой.
В снегу на большаке
Лежат борцы ненужными поленами,
До потолка лежат убитые, как доски,
В покоях прежнего училища.
Где сумасшедший дом?
В стенах, или за стенами?

(3, 49)

Эта лихорадочность «безумной» смены событий и в то же время их бытовое, хроникальное изображение — передают напряженную, трагическую обстановку гражданской войны. Через всю поэму проходят упоминания и образы, которые выражают непоколебимую веру Хлебникова в правоту революции:

Промчалась алая Кубань
Волной воинственной мазурки,
Как мотыльки трепещут бурки...

(3, 50)

В метельных вихрях гражданской войны, в трагической смене различных властей — большевиков, петлюровцев, махновцев,— которая происходила в это время на Украине, Хлебников с неизменным сочувствием приветствует победу нового мира:

И сквозь курган к умершим некогда отцам
Доносится: «Мир — хижинам, война дворцам!»

(3, 51)

Сохраняя точные приметы времени, Хлебников показывает его глазами человека, уверенного в справедливости революции, в ее победе.

О пребывании Хлебникова в Харькове в 1919—1920 году сохранился ряд свидетельств.

Р. Райт: «Мы уже знали о нем, о манифесте Председателей Земного Шара, уже передавали друг дружке зачитанные до дыр сборники ранних футуристов. Но когда мы увидели самого «Велимира», неприкаянного, оборванного, всегда голодного, услышали его бормотанье, взглянули в его первобытные, мудрые и светлые глаза, мы приняли его не как Предземшара, а как старшего друга...» Р. Райт рассказывает далее, как она с подругой нашла пустовавшую, заброшенную мастерскую, из ненужных уже парусиновых занавесок они сшили ему брюки. «К этому времени он (т. е. Хлебников) жил во флигеле, в очень большой, полутемной комнате, куда входили через разломанную, совсем без ступенек террасу. Там стоял огромный пружинный матрас без простыней и лежала подушка в полосатом напернике: наволочка служила сейфом для рукописей и, вероятно, была единственной собственностью Хлебникова» [1].

А. Гатов:

По Харькову в шинели долгополой
Ходил в то время Хлебников голодный,
Худой, обритый после сыпняка.
Подумал я: паек красноармейский
Мог поддержать его, и я дерзнул
Ввести в «Грядущее» [2]
и Велимира —
Нет разночтенья в этих двух понятьях!
За неименьем в штатах «лектора» он был
Зачислен трубачом в оркестре клуба [3].

---

[1] Р. Райт. Все лучшие воспоминанья... «Ученые записки Тартуского университета. Вып. 184. Труды по русской и славянской филологии», т. IX. Тарту, 1966, стр. 266—267.

[2] Литературная студия.— *Н. С.*

[3] А. Гатов. Апрель счастливый месяц. М., «Советский писатель», 1962, стр. 12.

А. Гатов повествует дальше о печальном конце лекторской карьеры Хлебникова, вскоре уволенного начполитпросветом.

В апреле 1920 года в Харькове произошла встреча Хлебникова с имажинистами — С. Есениным и А. Мариенгофом, приехавшими в Харьков на гастроли. Следом этой встречи является стихотворение: «Москвы колымага, // В ней два имаго» (НХ, 174). 19 апреля имажинисты устроили в Городском театре вечер, на котором при торжественно-шутовском церемониале Хлебников был посвящен в «Председатели Земного Шара». Один из организаторов этого «избрания», воспринятого Хлебниковым всерьез, А. Мариенгоф, следующим образом передает этот эпизод: «Неделю спустя перед тысячеглазым залом совершается ритуал. Хлебников в холщевой рясе, босой и со скрещенными на груди руками выслушивает читаемые Есениным и мной акафисты, посвящающие его в «председатели». После каждого четверостишия, как условлено, он произносит: «Верую...»[1] Р. Райт передает, что когда Хлебников понял, что вечер его «избрания» превратился в шутовской балаган, он был очень расстроен и огорчен[2].

Харьковский период, несмотря на тяжелые условия жизни поэта, был особенно продуктивен. В 1919—1920 годах были написаны такие произведения, как «Ночь в окопе», «Ладомир», «Три сестры», «Лесная тоска», «Поэт» («Карнавал»), «Царапина по небу», «Азы из узы». «Ладомир» вышел летом 1920 года в литографированном издании художника В. Д. Ермилова тиражом в 50 экземпляров.

Наряду с произведениями, посвященными событиям революции, Хлебников создает в эти годы пантеистические идиллии «Три сестры», «Лесная тоска», «Поэт»

---

[1] А. Мариенгоф. Роман без вранья. М., 1927, стр. 84.

[2] Р. Райт. Все лучшие воспоминанья... «Ученые записки Тартуского университета», т. IX, стр. 268.

(«Карнавал»), проникнутые приятием мира, радостным чувством природы.

Из Харькова Хлебников в феврале и апреле 1920 года запрашивает О. М. Брика о положении с изданием своих произведений в ИМО: «И вдруг вы пришлете мне толстый пушкинский том? — писал он.— С опечатками, сырой печатью? Правда, хорошо было бы?» (НХ, 384). В следующем письме, видимо получив из Москвы информацию, он сообщал: «Я с грустью примирился с тем, что собрание сочинений не вышло» (НХ, 384). Теперь он возлагает надежды на Есенина, сделавшего ему предложение об издании его произведений[1]. Это опровергает бытующую версию о том, что Хлебников якобы был равнодушен к судьбе своих произведений. Наоборот, даже в самые трудные годы гражданской войны и разрухи он неизменно заботился о сохранности своих рукописей и возможности их издания.

Годы, проведенные в Харькове,— время, исключительно важное для идейного формирования поэта. Он всем существом своим слушает «музыку революции». Освобождение человека от оков старого мира для него не ограничивается лишь социальными изменениями. Революция — часть космических перемен, начало нового исторического этапа. В стихотворении «Моряк и поец» он обращается с вопросом:

Скажи, ужели святотатство
Сомкнуть что есть в земное братство?
И, открывая умные объятья,
Воскликнуть: звезды — братья! горы — братья!
боги — братья!

(3, 39)

Хлебников с людьми труда, вместе с победившим народом. Оттого и труд показан у него как радостное, орга-

---

[1] Сохранилась запись о ряде рукописей, переданных С. Есенину.

низующее начало в хаотичности революционной стихии. Такое стихотворение, как «Праздник труда» (1920), передает торжество труда, праздничность народной демонстрации, проникнуто единством, чувством общности с народом:

Трубачи идут в поход,
Трубят трубам в медный рот!
Веселым чародеям
Широкая дорога.
Трубач, обвитый змеем
Изогнутого рога.

(3, 53)

Хлебников без колебаний связал свою судьбу с революцией, она стала основной темой, главным содержанием его творчества. Одним из наиболее значительных произведений Хлебникова этого периода была поэма «Ночь в окопе», написанная в 1919—1920 году. В ней он обращался к теме революции, говорил об ее историческом значении. Он видит в Октябрьской революции, в ее высокой правде торжество справедливости, торжество нового начала в жизни человечества:

Рать алая! Твоя игра! Нечисты масти
У вымирающего белого.

(1, 177)

В «Ночи в окопе» Хлебников размышляет над современностью, над судьбами страны, над той правдой революции, которая была провозглашена Лениным.

Мир расколот на две стороны: защитников старого, «рабов царей», обреченного мира угнетения — и борцов за новый, справедливый порядок, за торжество людей труда, на стороне которых сам поэт.

Поэма бессюжетна; это размышления автора и возникающие вперемежку с ними картины: ночь перед боем,

безмерная степь, «семейство каменных пустынниц», голоса солдат в окопе — все это сливается в одном сложном единстве. События современности выступают на фоне истории, всплывающих в памяти воспоминаний о многострадальном прошлом русской земли, о временах «Слова о полку Игореве». Глубоко проникая в события современности, Хлебников рассматривает их как звено в общем развитии человечества:

Я род людей сложу, как части
Давно задуманного целого.

(1, 177)

Хлебников не смягчает красок: гражданская война показана им во всей своей жестокой и беспощадной сущности. Старому миру, с его варварской жестокостью, противостоит Москва революции, Москва Ленина. Понимая значение революции для будущего всего человечества, Хлебников в то же время считает ее лишь этапом того космического переустройства, подготовкой «лада мира», который основан на познании «законов времени». Но он не противопоставляет свои утопические чаяния путям революции. Война за победу революции справедлива, и поэт полностью на стороне «красных». В Москве — красной столице, в революционном народе он видит правду мира, «светоч» новой эпохи:

Москва, богиней воли подымая
Над миром светоч золотой.

(1, 177)

Раздумья автора над судьбами страны прерываются голосами людей, на которых упала тяжесть гражданской войны. Это придает поэме народное звучание. Разрушительной силе войны противостоит народная тяга к труду, к мирной жизни:

А лучше бы садить бобы,
Иль новый сруб срубить избы,
Сажать капусту или рожь,
Чем эти копья или нож.

(1, 180)

Ведь вслед за войной идут ее спутники — голод, разруха, сыпняк. Они предстают в поэме как суровая, неумолимая действительность. В финале возникает образ каменной бабы, стоящей среди степей, как предвестие новых, еще предстоящих испытаний:

Тупо животное лицо
Степной богини. Почему
Бойцов суровые ладони
Хватают мертвых за виски
И алоратные полки
Летят веселием погони?

— Скажи, суровый известняк,
На смену кто войне придет?
— Сыпняк!

(1, 182)

Поэма Хлебникова полифонична. В авторскую монологическую речь врываются разговоры и обрывки песен солдат, резко контрастирующие с торжественно-эпическим стилем повествования:

Семейство каменных пустынниц
Просторы поля сторожило.
В окопе бывший пехотинец
Ругался сам с собой: «Могила!
Объявилась эта тетя,
Завтра мертвых не сочтете,
Всех задушит понемножку,
Ну, сверну собачью ножку!»

(1, 174)

Этот контраст торжественно-эпического повествования «сказителя» и бытовой разговорной интонации солдата усиливает ощущение распада связи времен, трагического и обыденного, реальности происходящего.

«Ночь в окопе» — одна из первых попыток осмыслить события гражданской войны, утвердить правоту борьбы за новый, свободный мир, которая сделана была Хлебниковым в самое напряженное и трудное время решающих боев за революцию. Голос современника, непосредственного свидетеля событий, в этой поэме сливается с голосом автора — историка и мыслителя, воспринимающего эти события в их всемирно-историческом значении. В «Ночи в окопе» реальная, взволнованно-патетическая картина событий, она заражает своей непосредственной соотнесенностью с жизнью и в то же время глубиной обобщающего замысла, сохраняя значение свидетельства современника событий.

«ЛАДОМИР»

Вершиной творчества Хлебникова этих лет является поэма «Ладомир», датированная им 22 мая 1920 года. В. Маяковский напечатал ее в сокращенной редакции впоследствии в «Лефе» (в 1923 году) и назвал «Ладомир» «изумительной книгой». Она звучит как величественная ода революции.

В поэме с особой силой чувствуется героический пафос первых лет Октября. Это поэма о путях человечества, о преобразовании свободным человеком не только социального строя, но и самой природы. Хлебников обращается к историческим источникам революции. В начале поэмы рисуется картина царской России, с ее нищенской нуждой масс и роскошной жизнью богачей, с ее вопиющим классовым неравенством.

Революция воспринимается Хлебниковым как стихия,

как очистительная гроза, неизбежное историческое возмездие угнетателям. Это восприятие революции характерно и для «Двенадцати» Блока, и для «России, кровью умытой» Артема Веселого, особенно высоко ценившего Хлебникова, для ранних произведений Вс. Иванова. Характерны и названия многих произведений начала 20-х годов — «Буря», «Шторм», «Ветер», поэтические символы революции — метели, вьюги, пожары. Образы зарева, грозы, пламени, пожара проходят через всю поэму Хлебникова:

И если в зареве пламен
Уж потонул клуб дыма сизого,
С рукой в крови взамен знамен
Бросай судьбе перчатку вызова.
И если меток был костер
И взвился парус дыма синего,
Шагай в пылающий шатер,
Огонь за пазухою — вынь его.

(1, 183)

Пафос поэмы в утверждении справедливости и разумности нового мира, пришедшего на смену старого мира угнетения и корысти, насилия и собственнической алчности, лицемерия и религиозного обмана:

И пусть мещанскою резьбою
Дворцов гордились короли,
Как часто вывеской разбою
Святых служили костыли.

Когда сам бог на цепь похож,
Холоп богатых, где твой нож?
Вперед, колодники земли,
Вперед, добыча голодовки.
Кто трудится в пыли,
А урожай снимает ловкий.

(1, 185)

При всем утопическом космизме своих мечтаний Хлебников славит реальную правду Октябрьской революции, приветствует союз рабочих и крестьян, благодаря которому смогла она осуществиться и победить:

Это будет последняя драка
Раба голодного с рублем,
Славься, дружба пшеничного злака
В рабочей руке с молотком.

(1, 195)

Революция принесла победу подлинно народных ценностей, той демократической культуры, которая в прошлом была под запретом:

И то впервые на земле:
Лоб Разина резьбы Коненкова [1],
Священной книгой на Кремле,
И не боится дня Шевченко.

(1, 190)

В своей поэме Хлебников прославляет «творян» — людей нового, справедливого строя, людей творчества и труда:

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте!

(1, 184)

Он находит страстные, гневные слова, обвиняющие зачинщиков мировой бойни — капиталистических воротил, которые наживаются на смерти миллионов людей, рисует страшную картину итога империалистической войны:

---

[1] Имеется в виду скульптурная группа «Разин с ватагой» (1918—1919) работы скульптора С. Т. Коненкова.

Я видел поезда слепцов,
К родным протянутые руки,
Дела купцов — всегда скупцов —
Порока грязного поруки.
Вам войны оторвали ноги —
В Сибири много костылей —
И может быть пособят боги
Пересекать простор полей.
Гуляйте ночью костяки
В стеклянных просеках дворцов,
И пусть чеканят остряки
Остроты звоном мертвецов.

(1, 189—190)

Эта картина, подобная офортам Гойи, передает трагический ужас войны, сочетая точность реалистического изображения с острым гротеском и обобщающей символикой образа. Вот эта кровоточащая боль, глубоко пережитое ощущение современности и делает образы Хлебникова не эксцентрическим каталогом метафор, как это часто было у поэтов-имажинистов, и заставляет воспринимать каждый образ в его реальном значении.

Революция, по мнению Хлебникова, должна принести новый «лад» «миру» (отсюда и название поэмы «Ладомир»), по-новому организовать человечество на основе научных открытий и достижений. В этом сказался решительный отказ Хлебникова от позиции, занятой им в дореволюционное время,— осуждения техники и прогресса («Журавль»).

Поэма «Ладомир» бессюжетна и «безгеройна». Ее сюжет — революция, ее герой — народ. Это, скорее всего, ода революции, ее прославление и своеобразная утопическая интерпретация судеб освобожденного человечества, построившего свое будущее на основе науки, постижения математических законов мироздания:

Пусть Лобачевского кривые
Украсят города

Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.

(1, 184)

Человек труда, освобожденный от эксплуатации и угнетения, овладевший научными знаниями, становится подлинным творцом истории, организатором и хозяином вселенной. Такова основная идея поэмы, ее высокий пафос. Гиперболизм, масштабность, планетарность — принципы, характерные не только для Хлебникова, но и вообще для поэзии первых послеоктябрьских лет. Так, Маяковский в «Нашем марше» (1918) писал:

Видите, скушно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица! Требуй,
Чтоб на небо нас взяли живьем.

Космизм Хлебникова во многом перекликается с теми планетарными, абстрактными представлениями о революции, которые характеризовали и стихи многих поэтов Пролеткульта (Садофьева, Гастева и др.). Не случайно, что Хлебников написал сочувственную статью о Гастеве, о его книге «Поэзия рабочего удара» (1918). В эти же годы появляется даже особое поэтическое объединение «биокосмистов», а космические мотивы становятся чрезвычайно распространенными в стихах многих поэтов, в частности, в послереволюционных стихах В. Брюсова. Этот космический масштаб, выражение вселенского размаха революции был и у поэтов «Кузницы», в частности, такого своеобразного поэта ее, как Иван Филипченко, писавшего:

Пожар восстаний, революций
И мятежей достиг до звезд...

«Ладомир», написанный в конце гражданской войны, обращен к будущему. В нем с особенной искренностью и

поэтической силой сказалась вдохновенная мечта поэта о будущем человека, о бесклассовом обществе без порабощения человека человеком, о мире всеобщего равенства и свободы.

Будущее человечества Хлебников представляет, при всей утопичности своих взглядов, необычайно конкретно и подкупающе просто. Полная материальная обеспеченность будет достигнута развитием техники и науки. Хлебников в мечтах предвидит то еще далекое тогда время, когда самолеты будут служить для сева, дома станут строиться из отдельных стеклянных комнат-ячеек, уроки передаваться по радио. И это предвидение рождалось в годы разрухи, гражданской войны, разорения всей страны!

Где гребнем облаков в ночном цвету
Расчесано полей руно,
Там птицы ловят на лету
Летящее с небес зерно.
Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.

(1, 197)

«Научно-построенное человечество» предстает у Хлебникова в образе мифологического Ладомира как осуществленная утопия. Однако картины торжества научного знания, гармонической жизни человечества, при всей их утопичности, проникнуты такой беспредельной верой в их реальную осуществимость, какая присуща мифологическому сознанию. Отсюда и самые поэтические образы основаны на своеобразной гиперболизации человеческих возможностей, силы разума, космического масштаба дерзаний человека.

Держатель знамени свобод,
Уздою правящий ездой,
В нечеловеческий поход
Лети дорогой голубой.
И, похоронив времен останки,
Свободу пей из звездного стакана,
Чтоб громыхал по солнечной болванке
Соборный молот великана.

(1, 196)

Будущее рисовалось Хлебникову не только как свобода человека от эксплуатации, но и как слияние свободы и необходимости. В «Ладомире» Хлебников говорит о времени, когда «между работами и ленью» «будут знаки уравненья»:

И зоркие соблазны выгоды,
Неравенство и горы денег —
Могучий двигатель в лони годы —
Заменит песней современник.

(1, 200)

Хлебников пытается заглянуть и в далекое будущее судеб земного шара. Его утопические прозрения, при всей своей фантастичности, основаны на данных науки, связаны с представлением о развитии разума в природе, о превращении животных в мыслящие существа, подобные человеку. Здесь вера в научный прогресс, в развитие и эволюцию мировой материи сочетается с древними легендами и учениями об одушевленности природы:

Я вижу конские свободы
И равноправие коров,
Былиной снов сольются годы,
С глаз человека спал засов.

(1, 193—194)

Эта идея о разумном начале, развивающемся в животном и растительном мире, высказанная Хлебниковым,

впоследствии была воспринята Н. Заболоцким. Человек, овладевший законами природы, завоюет вслед за землей космические пространства — таков прогноз поэта, пророчески заглянувшего в будущее:

Пусть небо ходит ходуном
От тяжкой поступи твоей,
Скрепи созвездие бревном
И дол решеткою осей.

(1, 199)

«Лад мира» не может быть, однако, достигнут путем ненависти и насилия. Для его достижения недостаточно знать математические «законы времени» — для этого нужна душевная сила. Призыв к гуманности, к «любви» во весь голос прозвучал в заключительных стихах поэмы:

Черти не мелом, а любовью
Того, что будет чертежи.
И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи.

(1, 201)

«Рок» у Хлебникова — отнюдь не мрачное олицетворение судьбы в античной мифологии, а символ доброй заботы о человеке, предвестье того времени, когда человек станет управлять природой, на основе познанных им ее законов. Тогда утвердится всеобщий «лад». «Умный колос» — знак изобилия, знак этой разумной жизнетворящей деятельности человека в содружестве с природой. Мысль о победе над смертью постоянно занимала Хлебникова, но источник ее следует видеть не в мистически-религиозных учениях, которые Хлебникову были глубоко чужды, а в его натурфилософии, теории вечного превращения и преобразования материи.

Октябрьская революция неизмеримо расширила границы творчества Хлебникова, обогатила его новыми темами, раскрыла новые поэтические возможности. Но она не отменила многое из того, что привлекало его раньше. И прежде всего, отношения человека и природы. В его произведениях этих лет часто звучит тема одиночества поэта перед лицом минувшего и будущего человечества, перед беспредельностью и неизменной загадочностью космоса:

И это я забился в сетях
На сетке Млечного Пути...

(3, 33)

Это о себе говорит поэт:

...Рукой задвинул
Лица пылающую книгу.
И месяц плачущему сыну
Дает вечерних звезд ковригу.

(3, 33)

И затем робкие и грустные слова, по-детски беспомощные:

Мне много-ль надо? Коврига хлеба
И капля молока.
Да это небо,
Да эти облака!

(3, 33)

В этом признании и самоотречение, и в то же время чувствуется осознание себя частицей вселенной. Поэт аскетически строг к себе. Он отказывается от житейских благ во имя пантеистического единства с природой.

Одним из лучших стихотворений той поры является

«Саян» (1920). Это размышление о времени и природе, о прошлом человечества. К «загадочным рукам», высеченным древним художником на вершине недоступных гор, приходит лось:

В своем величии убогом
На темя гор восходит лось,
Увидеть договора с богом
Покрытый знаками утес.
Он гладит камень своих рог
О черный каменный порог.
Он ветку рвет, жует листы,
И смотрит тупо и устало
На грубо древние черты
Того, что миновало.

(3, 37)

Но чаще в творчестве Хлебникова природа предстает не как загадочная и непознанная сила, а в своем светлом, животворном облике. В эти трудные и тревожные годы Хлебников создает такие жизнерадостные, солнечные произведения, как «Лесная тоска» и «Три сестры», перекликающиеся с его ранними идиллиями («Вила и леший»). Поэма «Лесная тоска» написана весной 1919 года. Здесь Хлебников вновь возвращается к языческой мифологии, создавая очаровывающую своей непосредственностью и проникновенностью идиллию.

Рыбак,— он силой чар ужасных
Богиню в невод изловил
И на руках ее прекрасных
Веревки грубой узлы вил.

(1, 167)

В поэме слышатся полные лиризма, чарующие своей напевностью «голоса» Вилы, Ветра, Русалки. По-детски наивный, сказочный зачин — монолог Вилы, вызывающей обитателей леса на помощь:

Пали вои полевые
На речную тишину,
Полевая в поле вою,
Полевую пою волю,
Умоляю и молю так
Волшебство ночной поры,
Мышек ласковых малюток,
Рощи вещие миры:
Позови меня, лесную,
Над водой тебе блесну я,
Из травы сниму копытце,
Зажгу в косах небеса я,
И могучая, босая
Побегу к реке купаться.

(1, 165)

Поэма «Три сестры» написана в Красной Поляне (дачная местность под Харьковом), где жили сестры Синяковы — Мария, Вера и Надежда. Жизнь среди природы в обществе «трех сестер» и вызвала появление этой небольшой поэмы, пронизанной солнечным светом и языческой любовью к природе.

Живые, земные героини превращаются у Хлебникова в лесных дриад, в чувственных языческих вил.

Она одуванчиком тела
Летит к одуванчику мира,
И сказка великая пела,—
Глаза человека — секира.
И в сказку вечернего неба
Летели девичьи глаза,
И волосы темного хлеба
Волнуются, льются назад.

(1, 161)

В творчестве Хлебникова этого периода важное место занимает поэма «Поэт» (в окончательной редакции озаглавлена «Карнавал», имеются и еще варианты названия: «Весенние святки», «Русалка и поэт»). Поэма начи-

нается с описания весеннего карнавала как утверждения неизменного возрождения жизни, ее радостной, буйной плоти, торжества бессмертия «рода человечества»:

Род человечества, игрою легкою
дурачась, ты,
В себе самом меняя виды,
Зимы холодной смоешь начисто
Пустые краски и обиды.

Иди, весна! Зима, долой!
Греми весеннее трубой!
И человек иной чем прежде
В своей изменчивой одежде,
Одетый облаком и наг,
Цветами отмечая шаг...

(1, 146)

Поэма Хлебникова исполнена той же земной, языческой стихии, что и музыка «Весны священной» Стравинского.

Крик шута и вопли жен,
Погремушек бой и звон,
Мешки белые паяца,
Умных толп священный гнев —
Восклицали: Дева Цаца!
Восклицали нараспев,
В бурных песнях опьянев...

(1, 147)

С буйным веселием пляшущей и поющей карнавальной толпы контрастирует печальная задумчивость богоматери. Поэма Хлебникова — это еще одна попытка воссоздать давно ушедший языческий мир, с его стихийной радостью бытия, и одновременно прощание с жертвенностью христианства.

Поэма «Карнавал» — итог размышлений поэта над судьбами поэзии, над разными путями видения мира. В этих размышлениях и горечь от сознания утраты того

поэтически-непосредственного восприятия, которое дано было как в первобытном мифологическом сознании, так и в религиозных видениях христианства. Романтика этих представлений теряла свое прежнее значение, чем и объясняется грустный, элегический тон поэмы. Поэт прощается в ней с прошлым, с романтическим восприятием мира, овеянного сказочным и поэтическим ореолом:

Тогда рукою вдохновенной
На богоматерь указал:
«Вы сестры. В этом нет сомнений.
Идите вместе». Он сказал:
«Обеим вам на нашем свете
Среди людей не знаю места
(Невеста вод и звезд невеста).
Но, взявшись за руки, идите
Речной волной бежать сквозь сети,
Или нести созвездий нити
В глубинах темного собора...»

(1, 158)

Победа трезвого рассудка знаменовала для Хлебникова болезненный разрыв с тем сказочным миром, с которым он издавна сроднился.

ГУЛЬ-МУЛЛА

Хлебников пробыл в Харькове до конца августа 1920 года. Сохранились два удостоверения, выданные Харьковским Политпросветом: одно от 22 августа 1920 года о командировке его в Баку на службу и второе (того же числа) — о направлении в Астрахань. Видимо, он хотел пробраться к родным, передохнуть от тяжелых условий жизни. По дороге он на несколько дней остановился в Ростове, где в связи с его приездом местной театральной мастерской была поставлена пьеса «Ошибка смерти». 25 сентября он был уже в Армавире в качестве делегата 1-й конференции Пролеткультов Кавказско-Донецких

организаций, а оттуда с удостоверением сотрудника литературно-издательского отдела Оргбюро конференции (от 30 сентября 1920 года) уехал в Баку.

В октябре 1920 года Хлебников приезжает в Баку, где лишь в апреле была установлена советская власть. В Баку ко времени появления там Хлебникова собралась довольно многочисленная группа русских писателей. Там оказались С. Городецкий, Вяч. Иванов, А. Крученых... При содействии С. Городецкого Хлебников устроился в КавРОСТА в качестве литературного сотрудника, на обязанности которого лежало писать сатирические стихи и подписи к плакатам. Вскоре он из КавРОСТА перешел в политико-просветительный отдел Каспийского флота.

Жизнь в то время в Баку была трудная и голодная. Даже получая политпросветовский паек, Хлебников не мог его использовать, так как готовить было негде, да он это и не умел. Один из мемуаристов рассказывает: «Вяч. Иванов постоянно о нем заботился, даже отбирал жалованье на хранение и выдавал по частям на необходимое, ибо Хлебников то терял деньги, то раздавал нищим, то накупал, голодный, сластей» [1].

Работа Хлебникова в КавРОСТА, где он составлял подписи к плакатам, сказалась на его творчестве. Под влиянием окружающей его новой жизни Хлебников выходит за пределы своей искусственной словесной лаборатории. От сотрудничества в КавРОСТА сохранились такие стихи, как «От Каира до Калькутты», «От зари и до ночи». Хлебников обращался в этих стихотворениях, подобно Маяковскому, к фольклору, к частушке:

От зари и до ночи
Вяжет Врангель онучи,
Он готовится в поход
Защищать царев доход.

---

[1] Т. Вечорка. Воспоминания о Хлебникове. См. «Записная книжка В. Хлебникова». М., 1925, стр. 27.

Чтоб, как ранее, жирели
Купцов шеи без стыда.
А купчих без ожерелий
Не видать бы никогда [1].

(5,82)

Впоследствии это стихотворение (с незначительными изменениями) вошло в поэму «Настоящее».

С приездом в Баку у Хлебникова оживился всегдашний интерес к Азии и ее культуре, его давнишнее стремление попасть в Персию и Индию. Из Баку Хлебников в апреле 1921 года, вместе с частями Красной Армии, направленными на помощь иранским революционерам, поднявшим восстание в Гиляне, уезжает в Персию. Он сообщает 14 апреля сестре из Энзели: «Знамя Председателей Земного Шара всюду следует за мной, развевается сейчас в Персии. 13/IV я получил право выезда, 14/IV на «Курске» при тихой погоде, похожей на улыбку неба, обращенную ко всему человечеству, плыл на юг к синим берегам Персии» (5, 319). В этом же письме Хлебников сообщает: «Уезжая из Баку, я занялся изучением Мирза-Баба, персидского пророка, и о нем буду читать здесь для персов и русских: «Мирза-Баб и Иисус» (5, 320). Как видно из этого письма, Хлебников интересовался учением и деятельностью религиозного реформатора, выступившего в Иране в 1840-х гг., Мирза-Баба, который провозгласил равенство всех людей и имущества, отмену частной собственности и был казнен шахскими властями.

Пребывание в Персии, при всех походных трудностях и скитаниях, было одним из наиболее ярких и счастливых моментов в жизни поэта. Недаром он писал сестре:

---

[1] Полный текст этого стихотворения, выросшего из политических шаржей и подписей к плакатам, которые Хлебников делал в КавРОСТа под названием «У черного барона», опубликован в газ. «Коммунист» (Баку, 23 ноября 1921).

«Здесь очень хорошо», звал ее приехать в Персию. Хлебников сотрудничал в армейской газете «Красный Иран». Там напечатано было несколько его стихотворений. Как рассказывает один из спутников его по иранскому походу, Р. П. Абих: «С июня по август 1921 г. Хлебников совместно с группой товарищей во главе с Эхсанулла-Ханом (глава революционного движения в Гиляне) отправился в Тегеран через провинцию Мазендеран. Хлебников прибыл в начале июля в село Шахсевар и поселился вместе с художником Доброковским. В этом же доме помещалась охрана штаба. Обязанностей у Хлебникова не было никаких. Поэтому он хотя и числился на службе, но располагал временем и собой в полной мере. Хлебников бродил по берегу. Купался часами в море. Писал на клочках бумаги стихи» [1].

Из-за измены командующего иранскими революционными войсками, революционное движение было разгромлено. Части Красной Армии эвакуировались из Персии. Хлебников отстал от отряда и лишь через месяц присоединился к своей части и затем возвратился в конце июля в Баку.

Сознание мирового значения русской революции поддерживалось событиями на Западе и Востоке. Революция в Венгрии в 1919 году («Нам руку подали венгерцы»,— в «Ладомире»), революционно-освободительное движение в Персии (в 1920—1921 годах), революционные события в Германии и Австрии (в 1918 году) — все это способствовало уверенности в интернациональном значении Октябрьской революции и порожденной ею революционной ситуации в Европе и Азии. Этим объясняется и создание Хлебниковым в 1920 году поэмы «Азы из узы», в которой сказалось его обращение к проблемам Востока.

---

[1] См.: В. Хлебников. Избранные произведения. М., «Советский писатель», 1936, стр. 58.

«Азы из узы»— поэма, смонтированная из отдельных стихотворений, объединенных темой положения народов Азии. Ее заглавие, видимо, иносказательно означает первые проблески, первые буквы — «азы» свободы, вырывающиеся из «уз» оков, в которые заключены порабощенные и страдающие от многовековой тирании своих правителей народы Азии [1]. В этой поэме Хлебников стремится уловить черты нового, порожденного воздействием русской Октябрьской революции на жизнь народов Востока.

В этих стихах об Азии давняя идея Хлебникова о единстве человечества, об исторической общности различных культур и наций соединилась с идеей пробуждения революционного сознания у народов Азии. Ее история представлялась ему особенно драматичной: это континент деспотических правлений, завоеваний и войн, жестокого порабощения народов. Хлебников говорит о трагическом прошлом Азии, о тех подспудных силах народных мятежей, которые накапливались столетиями кровавой истории ее народов. Для него равны все национальности, все веры, все учения, поскольку они являются лишь отдельными страницами «единой книги» всего человечества. Из этого убеждения родился эпический образ «Единой книги» для всего мира, для всех наций, вер, народов, которые должны слиться в единое человечество:

Я видел, что черные Веды,
Коран и Евангелие,
И в шелковых досках
Книги монголов
Из праха степей,
Из кизяка благовонного,

[1] См. о толковании названия поэмы «Азы из узы» в статье А. Парниса «Хлебников в революционном Гиляне» — журн. «Народы Азии и Африки». М., 1967, № 5, стр. 164 *(Ред.)*.

Как это делают
Калмычки зарей,
Сложили костер
И сами легли на него —
Белые вдовы в облаке дыма скрывались,
Чтобы ускорить приход
Книги единой...

(5, 24)

Завершая свою поэму образом «старьевщика времени», забирающего царей в «поношенный мешок», Хлебников подводил итог прежней Азии деспотических владык, мечтая об Азии новой, пробужденной Октябрьской революцией еще в те первые послеоктябрьские годы, когда влияние русской революции только начинало сказываться на Востоке.

Поэма «Труба Гуль-муллы» написана осенью 1921 года под непосредственным впечатлением от пребывания в Персии. Это своего рода лирический путевой дневник, непосредственность и достоверность записей которого особенно подкупает. Поставленный лицом к лицу с природой, Хлебников обнаруживает такое естественное, цельное ее восприятие, что заставляет вспомнить не столько Руссо или Уитмена, сколько простую мудрость народных повествований. Он говорит о стране,

...где все люди Адамы,
Корни наружу небесного рая!

(1, 239)

В «Трубе Гуль-муллы» нет ни сложной мозаики ассоциаций, ни обычной для Хлебникова тяги к мифологизмам и символической обобщенности. Ее внутренней, лирической основой является встреча человека с природой, удивление перед страной, в которой древняя культура сочетается с примитивным жизненным укладом.

«Гуль-мулла» — «священник цветов», прозвище, дан-

ное Хлебникову в Иране. Да и сам он говорит о своем родстве с пророками Ирана:

Это пророки
Сбежалися
С гор
Встречать
Чадо Хлебникова:
— Наш! — сказали священники гор,
— Наш! — запели цветы.

(1, 233)

Хлебников видит Персию такой, как она есть, и в то же время ищет и угадывает черты ее древней культуры. Его интересует в этой стране природа, незнакомый пейзаж, народ и его повседневная жизнь. Он видит отсталость и горькую нищету тогдашней Персии, рабское положение женщины, обреченной на вечную темницу, закрытую паранджой.

Поэма доносит и запах моря, и яркую синеву неба, и мощь леса, и величие гор. Но в центре остается сам поэт, сохранивший в трудных условиях войны свою человечность, свое мудрое восприятие жизни, готовность осознать себя частью природы:

Лету — крови своей отпустить,
А весне — золотых волос.
Я каждый день лежу на песке,
Засыпая на нем.

(1, 245)

Дело не в стоическом отказе от жизненных потребностей, как может показаться при поверхностном чтении этой поэмы. Вся она проникнута ощущением первозданности бытия, полноты и радости жизни, возникающих из чувства любви к человеку, восхищения красотой и богатством природы, ее извечным покоем и миром, противостоящим суетным стремлениям людей.

С дневниковой точностью рассказывает Хлебников о своих блужданиях по Персии, радуясь простоте естественной жизни, которую вел в этой неведомой стране:

Лег на самой середке дороги, по-богатырски руки раскинул.
Не ночлег, а живая былина Онеги.
Звезды смотрят в душу с черного неба.

(1, 244)

Трогателен в своей беззащитности самый облик поэта, который в нищих лохмотьях, питаясь лесной ежевикой, один идет по неведомой стране, как «священник цветов».

В «Трубе Гуль-муллы» Хлебников не прибегает ни к какой поэтической позе. Это подлинный Хлебников, беспомощный и мудрый, который осуществил здесь на практике первобытный образ жизни среди девственной природы:

Сегодня я в гостях у моря.
Скатерть широка песчаная.
Собака поодаль.
Ищем. Грызем.
Смотрим друг на друга.
Обедал икрою и мелкой рыбешкой.
Хорошо!..

(1, 240—241)

Эта скупая, точная хроника приобретает эпическое звучание; одна лишь метафора: «скатерть широка песчаная»— придает ширь, эпический простор всей картине.

Встреча с Персией не ограничилась этой поэмой. К ней примыкают и такие стихотворения, как «Навруз труда», «Дуб Персии», «Иранская песня», «Пасха в Энзели», «Курильщик ширы» и др.

В «Наврузе труда» вековой отсталости Востока поэт противопоставляет новую эру «русской свободы», победу труда:

Несут виденье алое
Вдоль улицы знаменщики,

Воспряньте все усталые!
Долой, труда погонщики!
Это день мирового Байрама.
Поодаль, как будто у русской свободы на паперти,
Ревнивой темницею заперты,
Строгие грустные девы Ислама.
Черной чадрою закутаны,
Освободителя ждут они.

(3, 125)

В Персии написано и одно из лучших лирических стихотворений Хлебникова — «Иранская песня». Начинается она как фольклорная солдатская песня:

Как по речке по Ирану,
По его зеленым струям,
По его глубоким сваям,
Сладкой около воды,
Ходят двое чудаков,
Да стреляют судаков.

(3, 130)

Этот жизнерадостный мотив переходит в грустное раздумье о рождении нового, лучшего мира в будущем, дожить до которого самому поэту не придется:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.

(3, 130)

В конце июля Хлебников вместе с частями Красной Армии возвратился в Баку. На этот раз его пребывание там было недолгим. Следом его явилось помещение в бакинском журнале «Искусство» (№ 2—3, октябрь 1921

года) двух стихотворений о Персии («Очана-мочана» и «Дуб Персии» — вариантные фрагменты из «Трубы Гуль-муллы»). Уже 6 октября 1921 года Хлебников появляется в Железноводске.

Жизнь в Железноводске была трудная, голодная, а для Хлебникова особенно тяжелая. Несмотря на это, он очень много работает, завершая и переписывая ранее начатые вещи и создавая новые.

«Работал он в Железноводске,— вспоминает О. Самородова,— чрезвычайно много. Пересматривал какие-то старые записи, что-то рвал, что-то вписывал в большую книгу, похожую по формату на конторскую. Лес вокруг нашей дачи был усеян листочками его черновиков». Эта «конторская книга» (гроссбух) сохранилась. Она заполнена текстами поэм и стихов 1919—1921 годов, чаще всего черновыми. Именно из нее Хлебников переписывал набело отдельные произведения, в расчете на их напечатание.

Прожив в Железноводске немногим больше месяца, Хлебников ушел оттуда пешком в Пятигорск, где была какая-то возможность заработка и лечения. В письме к родным из Пятигорска он так рассказывает о своей жизни: «Я ехал 7 дней из Баку в Пятигорск и был полмертвым целый месяц после того. Правда, помогло безденежье. Теперь мои дела изменились; я приехал совершенно босой, купил доски, они конечно восстали, и вот я ходил как острожник, гремя и стуча, останавливаясь на улицах, чтобы переобуться. Но сегодня Терроста, где я служу «ночным сторожем!!!» выдала мне превосходные американские ботинки, черные, прочные — фу-ты, ну-ты, как говорили раньше. Теперь я сижу и любуюсь ими.

Условия службы в Терросте (Терской Росте) прекрасны, настоящие товарищеские отношения; я только по ночам сижу в комнате, кроме того печатаю стихи и статьи, получаю около 300 000 р., но могу больше (лень-

матушка), этого мне хватает... Ночным сторожем я поступил в шутку, после того как несколько раз приходил ночевать на столе в чужое, но гостеприимное учреждение... Время испытаний для меня кончилось: одно время я ослаб до того, что едва мог перейти улицу, и ходил шатаясь, бледный как мертвец» (5, 322—323).

О жизни Хлебникова осенью 1921 года в Пятигорске рассказывает Д. Козлов — бывший заведующий тамошней ТерРОСТА, куда Хлебников был зачислен на вакантную должность ночного сторожа: «Помещался Хлебников в небольшой комнате 2-го этажа... Учреждение снабдило его постелью, выдало ему английские ботинки, брюки с гимнастеркой и шапку. Так как у него сильно опухли от ревматизма ноги, то его сейчас же удалось устроить на амбулаторное лечение в Кавминвод, а через полтора месяца поместить в одну из лечебниц Пятигорска»:

В 1921 году разразилась народная трагедия — голод в Поволжье. На улицах Пятигорска появилось множество бежавших из Поволжья детей и взрослых, которых нередко подбирали мертвыми на улицах города. «Сам голодая, больной, Хлебников,— по словам Д. Козлова,— ходил по городу и отводил беспризорных в питательные пункты» [1]. Работая в ТерРОСТА, Хлебников написал ряд стихотворений о голоде. «Трубите, кричите, несите!», «Почему?», «Осень». Стихотворение «Трубите, кричите, несите!», напечатанное в однодневной газете «Терек — Поволжью», свидетельствует не только об обращении Хлебникова к самым жгучим вопросам жизни, но и о воздействии принципов поэтики Маяковского как в общем ораторско-патетическом характере стиха, так и по типу словообразований.

[1] Д. Козлов. Новое о Велемире Хлебникове. «Красная новь», 1927, № 8, стр. 178, 184.

Вы, поставившие ваше брюхо на пару толстых свай,
Вышедшие, шатаясь, из столовой советской,
Знаете ли, что целый великий край,
Может быть, станет мертвецкой?
...Это будут трупы, трупы и трупики
Смотреть на звездное небо,
А вы пойдете и купите
На вечер — кусище белого хлеба.

(3, 194)

В стихотворении «Голод» («Почему?») осуществлена та простота, естественность интонации, образов, языка, которые характерны для позднего творчества Хлебникова.

Почему лоси и зайцы по лесу скачут,
Прочь удаляясь?
Люди съели кору осины,
Елей побеги зеленые...
Жены и дети бродят по лесу
И собирают березы листы
Для щей, для окрошки, борща...

(3, 191)

Осень в Железноводске, а затем в Пятигорске (до середины декабря 1921 года) — период творческого подъема. Именно в это время созданы или закончены такие поэмы, как «Ночь перед Советами», «Горячее поле», «Ночной обыск». Эта творческая интенсивность объяснялась как относительно благоприятными условиями жизни в Пятигорске, так и желанием Хлебникова возвратиться в Москву с возможно большим количеством законченных вещей, готовых для печати. Именно этот новый этап своего творчества Хлебников осознает как отход от прежних, во многом уже сложившихся принципов. В записи от 7 декабря 1921 года он отмечает: «Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Свой стих кажется чужим» (5, 270).

В конце 1921 года Хлебников создает цикл поэм о революции — «Ночь перед Советами», «Горячее поле» (или «Прачка»), «Настоящее» и «Ночной обыск», которые взволнованно передали события первых лет Октября, подвели итог размышлениям и наблюдениям поэта о путях и судьбах революции. Не будучи сюжетно связаны между собой, эти поэмы в своей совокупности создают широкую картину первых лет революции.

Цикл поэм о революции означал попытку по-новому осмыслить ее, понять события современности, свидетелем и участником которых явился поэт, передать обилие впечатлений, захвативших его в этом грозном шквале событий.

Так рисуется революция в первой из поэм этого цикла, «Ночь перед Советами», датированной 1 ноября 1921 года. В основу ее положен случай, который рассказан В. Короленко в очерке «В облачный день», показывающем жестокость крепостного права. Эпизод из рассказа Короленко в поэме приобретает широко обобщенное, своего рода символическое значение.

Старуха кухарка рассказывает историю крепостного права своей барыне, как приговор прошлому, как неизбежность возмездия за преступления господ. Это темная, неграмотная старуха, но и она знает правду революции:

Мы от господ не знали житья!
Правду скажу:
Когда были господские —
Были мы ровно не люди, а скотские.
Ровно корова!
Бают, неволю снова
Вернуть хотят господа?
Барыня, да?
Будет беда,
Гляди, будет большая беда!

Что говорить —
Больше не будем с барскими свиньями есть из корыт!
(1, 231)

Хлебников создает и выразительный портрет старой барыни. Воспитанная в Смольном, она во время русско-турецкой войны пошла сестрой милосердия, помогала ссыльным, была даже раз на нелегальном собрании «Воли народной». Затем «ушла корнями в семью», дети пошли «странные, дикие, безвольные, как дитя, вольные на все, ничего не хотя. Художники, писатели, изобретатели». Но в глазах старой крестьянки она прежде всего барыня, принадлежащая к ненавистному народу сословию угнетателей:

Теперь в друг друга, рукой книги и ржи,
Вонзили обе ножи:
Исчадье деревни голодной и сама столица на Неве,
ее благородие...

(1, 219)

Так Хлебников противопоставил два мира, две культуры, две психологии. В этом резком противопоставлении сказался известный схематизм, но он мотивирован психологической правдой характеров.

Такие произведения его, как «Ночь перед Советами», «Настоящее», «Горячее поле», «Ночной обыск» и др., во многом отличаются от прежних. Книжная, архаическая стилистическая система, преобладавшая в дореволюционных вещах, сменяется разговорным «просторечием», четырехстопный ямб — стихом, основанным на живой интонации, на песне, на частушке. В этих стихах и поэмах слышны непосредственные «голоса улицы», интонации и словарь:

Бары, дело известное!
Из сословья имущего.

(3,374)

В поэмах «Настоящее» и «Горячее поле» нет, в сущности, ни отдельных героев, ни сюжета. Это полифонические, «многоголосые» произведения, где действует масса; слышатся «голоса и песни улицы». Своеобразная жанровая форма этих поэм основана на перекличке разных «голосов», выступлениях «хоровых» партий, передающих разнообразные эпизоды борьбы восставшей улицы с силами прошлого. Выделяются лишь отдельные персонажи — Великий князь, Прачка,— приобретающие обобщенно-символическое значение. В «Ночном обыске» и «Ночи перед Советами» персонажи более конкретизированы (начальник патруля в «Ночном обыске», старуха прислуга и барыня — в «Ночи перед Советами»).

Космический масштаб революции не заслонял ее реального, конкретного восприятия и оценки революционных событий. Хлебников, как и Блок, оправдывает неизбежность насильственного подавления классового врага. Патруль красноармейцев у Блока в «Двенадцати» и отряд моряков в «Ночном обыске» выступают как провозвестники нового мира, сокрушающие старый мир, представители которого уже обречены историей. Великий князь (олицетворение царской династии) в «Настоящем» говорит о себе:

Часов времен прибою внемля,
Подкошенный подсолнух, я
Сегодня падаю на землю
И вот я смерти кмотр.

(3, 263—264)

«Законы» истории совпадают с «законами» революции. Поэтому для Хлебникова революция не только исторически оправдана, но и неизбежна. Она видит в поднявшихся на борьбу народных массах «священников выстрелов», «запевал смерти», тех, кому «нет житья от господ», он показывает, как созрели гроздья гнева в этих обездоленных массах:

Видит господь:
Нет житья от господ.
— Одолели — одолели!
Нас заели.
Знатных старух,
Стариков со звездой,
Нагишом бы погнать,
Ясноликую знать.

(3, 272)

«Горячее поле» («Прачка») и «Настоящее»[1] основаны на резком контрастном противопоставлении роскошной, изнеженной жизни богатых — и голодной нищеты, безобразного убожества обитателей городской свалки Горячего поля, ютившихся в дымящихся навозных кучах:

Два города, два выстрела, два глаза —
Они друг друга стерегли...

(3, 244)

На одной стороне гордый и изнеженный облик императорского Петербурга:

Дворцы замерзли в инее,
В лебяжьих покрывалах снега,
И вся столица светлая огнями,
Как светская красавица была
Высокомерна и красива.

(3, 239)

Величественной красоте дворцов противопоставлены нищета, нечеловеческие условия жизни голи Горячего поля:

Свой городок вы построили
В кучах дымящихся калов.

---

[1] Поэмы «Горячее поле» и «Настоящее» тесно связаны друг с другом. Черновые редакции их свидетельствуют о том, что первоначально они являлись замыслом одного произведения. В дальнейшем «Горячее поле» Хлебников переработал в поэму «Настоящее».

Не по-барски вас нежили стены
Темных сквозных провалов...

(3, 242—243)

Поэт воодушевлен грандиозностью событий, их историческим значением и драматизмом, рассказывает с суровой правдивостью, с обжигающим пафосом о героических днях революции. Хлебников принял ее правду, ее высшую справедливость и нравственную правоту восставшего народа.

В поэме «Настоящее» звучат «голоса и песни улицы». Это грозные голоса о мщении поднявшейся на борьбу народной массы, еще стихийно, но самоотверженно выступившей против угнетателей. Подобно А. Блоку, Хлебников услышал «музыку революции» в этих хриплых, отчаявшихся голосах улицы. Герой его послеоктябрьских поэм — нищая, голодная масса, объединенная ненавистью к прошлому. Он не побоялся показать революцию жестокой и кровавой: слишком тяжелы и мучительны были страдания народа, испытания, им перенесенные, накопившийся гнев:

Ах, вы сони! Что по-барски
Вы храпите целый день?
Иль мила вам жизни царской
Умирающая тень?
Иль мила вам плетки древней
Налетающая боль?
И в когтях цынги деревни
Опухающая голь?
Надевайте штаны,
В насекомых и дырах!
Часы бар сочтены,
Уж лежат на секирах.
Шагайте усачи!
И нищие девченки!
Несите секачи!
И с порохом боченки.

(3, 271)

Революционный призыв к восстанию против бар и господ сливается с призывом к бунту против бога, религии. Ведь религия оправдывала и освящала этот бесчеловечный порядок, поддерживала власть господ.

У Хлебникова разум истории проявляется в самой стихии народного бунта, являющегося возмездием за века рабства и угнетения. Он не смягчал красок, показывая суровую жестокость наказания, обрушившегося на виновников этого гнета. Речь идет здесь не о личной ответственности, а об исторической закономерности явлений, неподсудных прежней моральной мерке. Революция подняла с самого дна народную ненависть. Хлебников показывает, как обездоленные, ограбленные и измордованные низы с яростной ненавистью выступают против своих угнетателей, самоутверждаясь в революционном порыве. Символом гнилости, вымирания господствующих верхов, физического и нравственного падения их является проституция. Хлебников создает в «Горячем поле» образ большой выразительности, подчеркивая его натуралистическими подробностями:

Вы, обрубавшие ветки у барства,
Наденьте шубы и шелка с толчка,
И белоснежное белье,
И бросьте одежды, пропахшие потом...

(3, 237)

Солдатчина, странствование в битком набитых теплушках, участие в походе вместе с частями Красной Армии, работа в РОСТА — все это сталкивало Хлебникова с народом, с солдатами, красноармейцами, моряками. Если в дореволюционные годы поэзия Хлебникова была книжной, ориентировавшейся на язык заговоров и заклинаний, то теперь она обращается к языку современной переворошенной и вздыбленной России, с ее пестрым многоголосьем, жаргонными и диалектными

словами, городским фольклором. Беспощадные, полные гнева и презрения слова находит Хлебников для показа «богов» этого мира, хлесткий мотив частушки высмеивает их убожество. Задиристые выкрики озорного «Яблочка», особенно популярного в годы гражданской войны, частушечный ритм уличной песни в поэме Хлебникова «Настоящее» почти цитатно перекликается с «Двенадцатью» Блока:

А белье мое всполосну, всполосну!
А потом господ
Полосну, полосну!
И — их!
— Крови лужица!
— В глаза кружится!

(3, 273—274)

Ср. у Блока в «Двенадцати»:

Уж я ножичком полосну, полосну!
Уж я семечки полущу, полущу!..

Драматической патетикой выделяется поэма «Ночной обыск», в которой трагический эпизод гражданской войны вырастает в широкое обобщение. Отряд моряков, пришедший с обыском в дом, в котором укрывается белогвардейский офицер, воплощает суровую правду революции. На предательский выстрел юноши-белогвардейца, сына хозяйки дома, матросы отвечают его расстрелом. Эта сцена написана с драматической силой и взволнованностью. На вызывающее признание стрелявшего:

— Гость моря виноват
За промах:
Рука дрожала,—

(1, 255)

моряки отвечают суровым приговором:

— Смеется, дерзость или наглость?
Внести в расход? —
— Даешь в лоб, что ли?
Товарищи братва,
Морские гости?
О вас молва: вы — великодушны.—
— Вполне свободно!
Это море может,
Эту милость может
Море оказать:
— Старуха, повернись назад.
— Даем в лоб, что ли,
Белому господину?
— Моему сыну?

(1, 255)

В «Ночном обыске» с особой остротой поставлена проблема морального оправдания революции, столкновения христианской морали всепрощения и неумолимого в своей карающей силе возмездия во имя высшей справедливости.

Следует присоединиться к словам В. Перцова, считающего, что «Ночной обыск» обещал в Хлебникове художника, бесстрашно вскрывающего противоречия в душах своих героев. Казалось бы, совсем небольшой революционный опыт Хлебникова все же дал ему возможность познать и непримиримость классового врага, и переживания пролетарских революционеров — истинных гуманистов, которые, выполняя волю истории, не могли отказаться от насилия, от террора»[1].

Отряд моряков должен осуществлять защиту революции, он воплощает суровую волю победившего народа, неумолимого и правого в своем утверждении нового мира. В то же время Хлебников видит в революции стихийное начало, черты новой пугачевщины:

---

[1] В. Перцов. Поэты и прозаики великих лет. М., «Художественная литература», 1969, стр. 238.

Море разливанное,
Море — ноздри рваные,
Да разбойничье,
Беспокойничье.
Аж грозой кумачевое,
Море беспокойничье,
Море Пугачева.

(1, 265)

Трагически безжалостная сцена расстрела, разгрома барской квартиры, пьяной оргии — показаны Хлебниковым как проявление жестокости и классовой беспощадности гражданской войны. Хлебников называет моряков «убийцы святые», ибо они творят свой суд во имя торжества революции. Их безжалостность — закон борьбы, не знающей пощады, поскольку и они рискуют жизнью. Мать расстрелянного сына поджигает дом, и отряд моряков погибает.

В приклады.
Дверь железная!
Стреляться?
Задыхаться?

Старуха *(показываясь)*: Как хотите!
(1, 273)

В решающей схватке нового и старого мира нет места жалости. Хлебников показывает смертельную ожесточенность борьбы, крушение христианского гуманизма и рождение нового — пролетарского, народного, выражающего неизбежность беспощадной борьбы за новый, справедливый мир.

Икона с изображением Христа воплощает в поэме символ жалости и всепрощения. Захмелевший начальник отряда моряков увидел в иконе Христа укор, осуждение своим действиям. Он обращается к ней с кощунственным вызовом:

— Русалка
С туманными могучими глазами,
Пей горькую!
Так.
— Братва!
Мы где увидимся?
В могиле братской?
Я самогона притащу,
Аракой бога угощу
И созовем туда марух.
На том свете
Я принимаю от трех до шести.

(1, 272)

Хлебников по-человечески мучительно переживает трагедию матери расстрелянного и его сестры, он не сглаживает грубость, очерствелость матросов, которые уютную барскую квартиру разоряют, выбрасывая из нее рояль, мебель. Но он понимает, что это неизбежно в революции, что накипевшая в массах ненависть к угнетателям, угроза контрреволюции и сопротивление врагов оправдывают ответное насилие и жестокость.

По опубликовании этой поэмы критика указывала на сродство ее с блоковскими «Двенадцатью»: «Ночной обыск» «стоит на почетном уровне «Двенадцати» и во многом близок блоковским мотивам (бунтующая безбожная Русь, говор «братвы», цитаты песен и т. д.)»[1].

Революция укрепила в Хлебникове его давнюю ненависть к войне. От пацифистского отрицания войны Хлебников приходит к пониманию ее классовой, империалистической сущности. В поэме «Берег невольников», или «Невольничий берег», написанной в 1921 году, Хлебников создает правдивую картину жестокой механики разбойничьих войн, развязываемых капиталистами во имя наживы. Он рисует потрясающие сцены безжалост-

[1] В. Блюмфельд. Поэтическое наследие В. Хлебникова. «Жизнь искусства», 1928, № 49, стр. 5

ной продажи и увоза за моря русских солдат, отправляемых царским режимом на чужбину, в помощь «союзникам». Деревенские парни грузятся в трюмы пароходов, словно закупленный скот:

Стадо за стадом брошены на палубу,
Сверху на палубы строгих пароходов,
Мясо, не знающее жалости,
Не знающее жалобы,
Бросает рука
Мировой наживы...

(НХ, 57)

Хлебников показывает истинных виновников войны — капиталистов, заправил империалистической политики, которые во имя наживы и прибылей миллионеров уничтожают в мировой бойне людей, скупают «пушечное мясо».

«Хороший, добрый скот!»
Бодро пойдет на уру!
Стадом волов
Пойдет напролом...

(НХ, 57)

Он уже понимает, что

Стала Россия
Огромной вывеской
И на нее
Жирный палец простерт
Мирового рубля.

(НХ, 59)

В своем резко отрицательном отношении к войне Хлебников сближается с Маяковским, выражая тот же протест против чудовищной империалистической бойни, что и Маяковский в «Войне и мире» (выходившей отдельными изданиями в 1917 и 1919 годах). «Берег невольни-

ков» Хлебникова и «Война и мир» Маяковского близки и в самой манере стиха, в своей гиперболической патетике и контрастирующими с нею разговорно-сниженном словаре и интонации. Скорее всего здесь можно говорить не столько о взаимном влиянии Маяковского и Хлебникова, сколько о встрече их, возникшей в результате сближения идейных позиций. Теперь Хлебников понимает причины той чудовищной бойни, которая приводит к неисчислимым бедствиям и страданиям. Отсюда рождаются образы, полные гнева и трагического восприятия войны:

Страна обессынена!
А вернется оттуда
Человеческий лом, зашагают обрубки,
Где-то по дороге, там на чужбине,
Забывшие свои руки и ноги.

(НХ, 58)

На смену бессмысленной гибели в «соломорезке» войны и торговле «мировым мясом» приходит революция, приходят моряки с «Авроры»:

Дикие, гордые, вы,
Хлынув из горла Невы,
В рубахах морской синевы,
На Зимний дворец,
Там, где мяса главный купец
За черным окном,
Направили дуло.
Это дикой воли ветер,
Это морем подуло.

(НХ, 62)

Пониманием Октябрьской революции во многом как стихийной силы крестьянского восстания объясняется и возвращение Хлебникова к образу Разина, который неоднократно возникает в его послеоктябрьском творчестве (в «Ладомире», в «Трубе Гуль-муллы») и который с особенной полнотой запечатлен в поэме «Уструг Разина».

В поэме «Струг Разина» (январь 1922 года) возникает эпическая картина волжской раздольной шири, безбрежной свободы, дикой необузданной вольности:

Здесь все сказочно и чудно,
Это воли моря полк,
И на самом носу судна
Был прибит матерый волк.
А отец свободы дикой
На парчевой лежит койке
И играет кистенем,
Чтоб копейка на попойке
Покатилася рублем.

(1, 248)

Это — Разин, народный герой, Разин фольклорных песен, в котором олицетворена мощь и удаль стихийного мятежа. В основу этой поэмы легла популярная песня о Разине Д. Садовникова («Из-за острова на стрежень»). Но сюжет песни приобрел в поэме Хлебникова монументальность, могучую силу образов:

Богатырь поставил бревна
Твердых ног на доски палубы,
Произнес зарок сыновний,
Чтоб река не голодала бы.

(1, 249)

Гиперболически «богатырские», былинные образы поэмы возвращают нас к русскому эпосу. Образ Разина воплощает ширь и удаль русского национального характера. Самый облик его неизменно предстает у Хлебникова в ореоле могучей физической мощи, сливается с простором великой русской реки Волги:

Где пучина для почина
Силу бурь удесятеря,
Волги синяя овчина
На плечах богатыря.

Он стоит полунагой,
Горит пояса насечка,
И железное колечко
Опускается серьгой.

(1, 247—248)

В этом образе и романтика прошлого, и восторженное восхищение богатырской удалью, бесшабашностью «галаха» — «кума бедноты», вождя волжской повольницы! Это образ в духе прежних хлебниковских романтических героев. Но в то же время в нем заключена и современность, восприятие революции, которая соединила давние чаяния масс, зарницы мужицких восстаний — с Октябрьским пожаром народной революции:

Умеет рукоять столетий
Скользить ночами, точно тать,
Или по горлу королей
Концом свирепо щекотать,
Или рукой седых могил
Ковать столетья для удил.
И Разина глухое «слышу»
Подымется со дна холмов,
Как знамя красное взойдет на крышу
И поведет войска умов.

(1, 247)

Разин здесь — символ революции, ее стихийного, мужицкого начала, как прежде всего воспринимал ее Хлебников.

ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

Последний год жизни для Хлебникова особенно трудный. После окончания гражданской войны страна была разорена, хозяйство в полном упадке, голод в Поволжье, разруха, парализованный транспорт, обесценение денег. В этих условиях вводится новая экономическая политика на смену старой — военного коммунизма. Именно в это

время Хлебников приезжает с Северного Кавказа в Москву. 28 декабря 1921 года Хлебников, больной и измученный, приехал из Пятигорска в Москву. О своем приезде он сообщал родным (в письме от 14 января 1922 года): «Ехал в Москву в одной рубашке: юг меня раздел до последней нитки, а москвичи одели в шубу и серую пару... Ехал в теплом больничном поезде месяц целый» (5, 324). Сразу же после приезда, 29 декабря, он вместе с Маяковским, Каменским и Крученых выступал с чтением стихов на вечере студентов ВХУТЕМАСа (НХ, 435).

На первых порах дружескую поддержку Хлебникову оказал Маяковский. Шуба, о которой Хлебников писал родным,— это, вероятно, тулупчик с плеча Маяковского. Маяковский сообщал Л. Ю. Брик: «Приехал Витя Хлебников: в одной рубашке! Одели его и обули. У него — длинная борода — хороший вид, только черезчур интеллигентный» [1].

Однако Хлебников был уже болен. В неизданных воспоминаниях П. В. Митурича рассказывается о трудных месяцах, проведенных Хлебниковым в Москве (с января по середину мая 1922 года), когда, превозмогая болезнь, он ходил с Мясницкой, где жил у художника Е. Д. Спасского, на Арбат к Исаковым, у которых обедал. Жизнь в полуголодной Москве была не легкой. Помимо полного безденежья и бытовых трудностей, Хлебникова одолевали приступы малярии. Несмотря на болезнь и неблагоприятные условия жизни, он прежде всего озабочен изданием своих произведений, и в первую очередь вычислений «законов времени» — «Досок судьбы». В записке к Л. Ю. Брик, относящейся к январю 1922 года, он в шутливом тоне сообщал: «Лидия (sic) Юрьевна! Эта приписка — доказательство моего пребывания в Москве и приезда к милым дорогим друзьям на Мясницкую.

Я нашел в Баку основной закон времени, то есть про-

---

[1] «Литературное наследство», т. 65, М., 1958, стр. 126.

дел медведю земного шара кольцо через нос...» (НХ, 386). П. В. Митурич, который был горячим приверженцем учения о «законах времени», не только принял участие в заботах о бытовых удобствах Хлебникова, но и взял на себя (с помощью С. Исакова) печатание его вычислений литографическим путем. Так был напечатан первый «Вестник Председателя Земного Шара» в количестве 100 экземпляров. Вслед за изданием «Вестника» решено было приступить к печатанию типографским путем «Зангези» и «Досок судьбы».

В эти месяцы московской жизни Хлебников усиленно занимался перепиской и подготовкой к печати своих произведений («Зангези», «Ночной обыск», «Настоящее», «Уструг Разина»).

При посредстве Маяковского в номере «Известий» от 5 марта 1922 года вместе со стихотворением Маяковского «Прозаседавшиеся» было напечатано стихотворение «Не шалить!» («Эй, молодчики-купчики»), навеянное настроениями начала нэпа. Стихотворение выражало неприятие нэпа, горечь разочарования в «буднях» быта, романтический протест:

Эй, молодчики-купчики,
Ветерок в голове!
В пугачевском тулупчике
Я иду по Москве!

(3, 301)

В переходе к мирному строительству «пугачевский тулупчик», романтика гражданской войны, которыми вдохновлялся Хлебников, сменяется трезвым, самоотверженным трудом во имя победы революции, стихийность — дисциплинарной организованностью, исключавших проявления разиновщины и пугачевщины. Этот поворот остался непонятен Хлебникову, увидевшему в нэпе только возврат к прежнему:

Не затем высока
Воля правды у нас,
В соболях-рысаках,
Чтоб катились глумясь.
Не затем у врага
Кровь лилась по дешевке,
Чтоб несли жемчуга
Руки каждой торговки.

(3, 301)

Стихотворение «Не шалить!» было одним из первых произведений, выражавших тревогу перед возвращением вместе с нэпом частнособственнических настроений, воскрешением мещанства. На это стихотворение откликнулся А. Воронский в первом номере «Красной нови»: «Нужно помнить,— писал он,— что сейчас очень трудно быть настроенным на мажорные тона, когда миллионы людей пухнут и умирают с голода или доведены культурными народами до людоедства, а в городах из всех щелей ползет мещанство. Последняя тема о приходе нового «чумазого» очень волнует многих писателей». И Воронский приводит стихотворение Хлебникова как пример этих настроений. «Это настроение — очень глубокое и в рабочих массах, и в среде новой молодежи, и в среде коммунистов...» — добавляет Воронский, называя поэтов «Кузницы» (Полетаева и Александровского) [1].

Об обстоятельствах жизни поэта в эти краткие месяцы его пребывания в Москве рассказывает письмо его к матери от апреля 1922 года. В нем он сообщает о своей работе над книгой, которая в ближайшее время должна выйти из печати (вероятно, «Доски судьбы»), после чего собирается поехать через Астрахань на Каспий.

«Мне живется так себе, но вообще я сыт-обут, хотя нигде не служу. Моя книга — мое главное дело, но она застряла на первом листе и дальше не двигается». Тут

---

[1] «Красная новь», 1922, № 1, стр. 273.

же он сообщает: «Встречаюсь с Крученыхом, Каменский, Маяковский, Евреинов», добавляя: «О мне были статьи в «Революции и Печати», «Красной Нови», «Началах». Якобсон выпустил исследование о мне[1]». (5, 325).

В мае Хлебников, по свидетельству П. В. Митурича, собирался уехать в Астрахань к родным, с тем чтобы отдохнуть от тяжелых бытовых условий и полечиться. Но для поездки не было средств. П. В. Митурич через своих родственников выхлопотал бесплатный проезд по командировке по Волге в Астрахань, однако не ранее, чем через две недели. А до этого он уговорил Хлебникова поехать с ним в деревню Санталово Новгородской губернии, где учительствовала тогда его жена. Несмотря на трудности пути, Хлебников и здесь не решился оставить свои рукописи и поехал с набитыми ими мешками.

С трудом добрались проселком по весенней беспутице до деревни Санталово (в 8—10 километрах от Крестцов), там разместились в учительской половине школы, большой крестьянской избе. Жить стало легче. Наступила теплая солнечная погода. По словам П. Митурича, Хлебников уходил в лес, лежал на солнце, в речушке ловил удочкой рыбу. «Велимир чувствовал себя хорошо. Жаловался один или два раза на ознобы, но пароксизмы скоро проходили... Но стало заметно, что Велимир больше держится около дома, больше сидит за столом и пишет»[2].

Вскоре обнаружилось, что Хлебников тяжко болен: у него отнялись ноги и он не смог передвигаться. Домашние лечебные меры не помогали. С большим трудом удалось найти подводу и отвезти больного в больницу в г. Крестцы. Это было 1 июня. В больнице Хлебников уже вовсе лишился возможности двигаться. Врачи определили парез, началась водянка. Из Крестцовской больницы

---

[1] Книга Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. Вып. I. В. Хлебников» была издана в 1921 году в Праге.

[2] Неизданные воспоминания П. В. Митурича.

Хлебников пишет в Москву свое последнее письмо знакомому врачу А. П. Давыдову: «Александр Петрович!

Сообщаю Вам, как врачу, свои медицинские горести.

Я попал на дачу в Новгородск. губерн., ст. Боровенка, село Санталово (40 верст от него), здесь я шел пешком, спал на земле и лишился ног. Не ходят... Хочу поправиться, вернуть дар походки и ехать в Москву и на родину. Как это сделать?» (5, 326). В условиях провинциальной больницы спасти больного оказалось невозможным. После трех недель мучительных страданий П. Митурич увозит умирающего снова в Санталово. Здесь, в деревенской баньке, он и умер — 28 июня 1922 года.

Хлебников был похоронен на погосте в деревне Ручьи Новгородской области. Об этом погосте, затерянном среди полей Новгородского края, писал Н. Заболоцкий:

...Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него, невидны людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни —
«Доски судьбы»...

В 1960 году прах Хлебникова был перевезен в Москву и захоронен на Новодевичьем кладбище.

Хлебников прошел большой путь. В произведениях советской эпохи он осуществил во многом иные, реалистически мотивированные приемы как сюжетного развития темы, так и смыслового строения образов. Однако и в этом, завершающем этапе своего творческого пути Хлебников сохраняет оригинальность и самобытность

художественной манеры, необычность образов, синтаксического и ритмического строя стиха, ту свободу и «раскованность» поэтического выражения, которые остаются главными отличительными свойствами его творчества.

Поэзия Хлебникова в основном тяготеет к эпосу, хотя личность поэта нередко проглядывает и в его поэмах (в «Трубе Гуль-муллы», например). Хлебников обычно не раскрывает своего внутреннего мира, своих переживаний в лирических жанрах. Даже его небольшие стихотворения кажутся фрагментами какого-то незавершенного эпоса. Поэтому и в лирике Хлебникова нередко отсутствует лирический герой. Поэт стремится к охвату событий, эпох, народов, включаемых как бы во вневременное сознание. Лирика Хлебникова чаще всего — это фрагменты, размышления, зарисовки природы, говорящие не столько о личности поэта, сколько о тех картинах и явлениях мира, которые отражаются в его сознании.

«Логика» стихов Хлебникова далека от общепринятой логики. Она основана на сближениях явлений, обычно не связанных друг с другом причинной связью. Этим и объясняется трудность понимания его стихов, разорванность их смысловых звеньев. Именно поэтому логические связи, смысловая и даже синтаксическая мотивированность в построении фраз, переходы и сцепления образов заменяются у Хлебникова звуковыми, фонетическими повторами и перекличками.

Чувство связи с миром, с общим течением жизни, всеобщность сознания, единство человека и природы — сближают Хлебникова с таким поэтом, как Уитмен. Хлебников — автор «Единой книги», книги всего мира, страницы которой состоят из стран и народов.

Род человечества — книги читатель!
И на обложке — надпись творца...

(3, 69)

При всем внешнем алогизме и метафоричности поэтического мышления Хлебникова, в его художественной системе есть определенная закономерность. В самом отборе образов, в стремлении общее, отвлеченное передать через конкретный образ, сразу же придвигающий понятие словно под увеличительной линзой перед глазами читателя. Конкретизируя общий образ, символ «Единой книги», Хлебников говорит:

Чьи страницы больше моря,
Что трепещут крылами бабочки синей,
А шелковинка — закладка...

(3, 68)

Хлебникова роднило с Уитменом это космическое восприятие мира, сознание нераздельного единства с природой и людьми, универсальность. Ряд стихотворений особенно близок к Уитмену не только по мыслям и настроениям, но и по тому свободному, эпическому стиху, которым они написаны.

Говоря о древнегреческой лирике, О. Фрейденберг указывает, что «Себя самого» — такого персонажа греческая лирика не знает. Среди ее действующих лиц имеются боги, герои, животные, растения, люди...» [1]. Нечто схожее и у Хлебникова. Сам поэт очень редко фигурирует в его стихах, не раскрывает своего внутреннего мира. В его лирике также существуют люди, боги, горы, растения — в представлении Хлебникова равноправные «монады» мироздания.

Даже когда в стихах речь идет о его собственной судьбе, Хлебников говорит о себе как о постороннем. Такое очень личное, трагическое стихотворение, как «Я видел юношу пророка...», написано именно так, в третьем

---

[1] О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., «Художественная литература», 1936, стр. 43.

лице («Он Разиным поклялся быть напротив», «Наш юноша поет» и т. д.). Картина лесного водопада, к которому припал «юноша пророк», перерастает в мифологический образ приобщения к мировому разуму:

Студеною волною покрыв себя
И холода живого узнав язык и разум,
Другого мира ледяную красу тела...

(3, 305)

В поэзии Хлебникова все вещи и слова уравнены «в правах»: в ней нет «поэтических» и «непоэтических» тем и понятий. Он не стремится к украшению, к искусственной стилизации, пренебрегает отделкой, завершенностью. Стихи его как бы сами рождаются из жизненного хаоса, вне традиции, вне каких-либо «правил».

Предельная искренность и «нелитературность», отсутствие какой бы то ни было поэтической позы подчеркнуты реальными фамилиями, разговором о себе не как о «литературном герое», а как о фактически существующем человеке. Сила этого приема — в нарушении традиционной условности, в обнажении личности автора. Эта достоверность подчеркивается и вводом в текст фраз — отрывков из личных разговоров (см. поэму «Синие оковы»), фактических обстоятельств, подлинных фамилий.

К последнему периоду творчества Хлебникова относится цикл стихотворных портретов-характеристик деятелей футуризма, друзей поэта («Бурлюк», «Крученых», «Признание» — о Маяковском). Это стихотворения, в которых выступает объективная, точная лепка характеров. Хлебников говорит о даровании «могучего здоровьем художника» — Давида Бурлюка (3, 389). Хлебников дает откровенно ироническую оценку А. Крученых, одному из застрельщиков футуризма. Давая точное описание Крученых («лицо энглиза крепостного счетоводных книг»), он говорит о нем как о «Бурлюка отрицательном двойнике»:

Ловко ты ловишь мысли чужие,
Чтоб довести до конца, до самоубийства.

(3, 292)

Тем существеннее оценка Маяковского как поэта, сыгравшего выдающуюся роль в создании нового искусства. Хлебников оценивает его исключительно высоко. В стихотворении о Маяковском «Признание», относящемся к началу 1922 года, высказано утверждение общности своего пути с путем Маяковского:

Это рок. Это рок.
Вэ-Вэ Маяковский! — я и ты!

(3, 293)

Стихотворение основано на полемической перелицовке заглавия известной статьи Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906), направленной против революции и и революционеров. Этот яростный выпад Мережковского против революции Хлебников переносит и на футуристов, так как в его понимании футуристы были тоже революционными деятелями. Для Хлебникова бунтарские выступления Маяковского, в которых и сам он принимал участие,— подготовка нового, революционного искусства. Это осознание Хлебниковым своего места в послеоктябрьскую эпоху вместе, рядом с Маяковским — чрезвычайно существенно, лишний раз подтверждая его переход в лагерь Октября.

Будем гордиться вдвоем
Строгою звука судьбой.
Будем двое стоять у дерева молчания,
Вымокнем в свисте.

(3, 293)

Небольшие отрывки, фрагменты, «эскизы», в которых лишь проступает лирическая тема,— такова лирика

Хлебникова. Иногда всего одна строка несет огромную силу лирической нагрузки, образного восприятия мира:

Русь, ты вся поцелуй на морозе!

(5, 67)

Остальные стихи как бы гаснут, отступают в ослепительном свете этой строки.

Иногда это подбор неологизмов, удивительно верно передающих настроение, картину природы, напоминающий детскую считалку:

И вечер темец,
И тополь земец,
И мореречи,
И ты, далече!

(5, 83)

Часто это краткие размышления, фрагменты незавершенных стихотворений. И всюду щедро разбросаны редкостные находки, сверкающие образы, неожиданно точные определения. То это сочетание конкретных представлений и космических масштабов:

Цыгане звезд
Раскинули свой стан,
Где белых башен стадо,
Они упали в Дагестан...

(5, 70)

Или хмельные, рожденные народной песней стихи «Ночного бала» (1922), проникнутые какой-то горькой, забубенной удалью:

Аль не я рукой одною
Удержу на пашне тройку?
Аль не я спалил весною
Так, со зла, свою постройку?
Чтобы билось серебро,
Покрывало милой плечи...

(3, 284)

Его мечта была благородна — дать свободу людям, животным, даже неживой природе. Его мысль была устремлена в космические дали и в то же время глубоко гуманна и человечна. Человек был для него не только венцом вселенной, но и прежде всего носителем разума, который, по его мысли, через тысячелетия озарит природу, преобразует растительный и животный мир, состоящий из тех же атомов и элементов, что и человек. Следует удивиться мужеству и героизму его подвижнической жизни, самоотверженной преданности поэзии и науке. Он жил весь обращенный к будущему, этот «одинокий лицедей», как он себя называл, не замечая бытовых неурядиц, одетый в рубище из старых мешков, голодный и вдохновенный.

В стихотворении «Я и Россия» Хлебников говорит о себе:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачевые ткани.

(3, 304)

Здесь речь идет не об индивидуалистическом утверждении себя, своей личности, а о сознании единства микрокосмоса с макрокосмосом, тождества законов, как управляющих миром, так и организмом человека. Не личное, а общее, включенность человека во всю систему мироздания привлекает Хлебникова, рассматривающего личность как частицу общего потока человеческих судеб. Но в то же время он в ряде случаев говорит и о себе, говорит с такой простотой и искренностью, что, забывая о форме выражения, воспринимаешь лишь горький, трагический смысл признания человека, предельно одинокого в своей личной неустроенной судьбе. Хлебников болез-

ненно переживал разрыв между стройностью изобретенной им «Гаммы Будетлянина», гармонической картиной утопии будущего и суровой реальностью «настоящего», сложностью и противоречивостью эпохи.

В лирических стихотворениях раскрывается духовный облик поэта с его по-детски чистым, трогательным и беспомощным отношением к жизни. Поражает полная свобода от всякой литературности, влияний образов. Это откровенный, несколько приглушенный разговор, дружеское признание:

Детуся! Если устали глаза быть широкими,
Если согласны на имя «браток»,
Я, синеокий, клянуся
Высоко держать вашей жизни цветок.
Я ведь такой же, сорвался я с облака,
Много мне зла причиняли
За то, что не этот,
Всегда не людим,
Везде не любим.
Хочешь мы будем брат и сестра,
Мы ведь в свободной земле свободные люди...

(3, 149)

(Это стихотворение обращено к Ю. С. Самородовой — сестре О. С. Самородовой, знакомой Хлебникова по Баку.)

Здесь звучит и кроткая нежность, робкая влюбленность, горечь и боль обиды и одиночества, признание, чуть насмешливое, в своей практической неприкаянности («сорвался я с облака»), но все это сказано так скромно, по-дружески, словно никто, кроме адресата, и не прочтет эти стихи.

Незадолго до смерти Хлебников создает ряд стихотворений, свидетельствующих о трагическом предчувствии скорого конца и болезненном переживании своего одиночества. Такие стихотворения, как «Я видел юношу пророка...», «Я вышел юношей один...», «Одинокий лицедей», «Не чертиком масляничным...», «Всем», во многом

отличны от всего творчества Хлебникова. В них он пишет о себе. Это человеческий документ, обнаженный в своей искренности и порыве отчаяния.

В стихотворении «Одинокий лицедей» Хлебников говорит о своей поэтической и личной судьбе, о трагическом одиночестве:

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп влачился по пустыне,
Где умирала невозможность:
Усталый лицедей,
Шагая на пролом.

(3, 307)

Эти стихи исполнены суровым библейским пафосом самоотречения. Даже фразеология библейская: «Как сонный труп влачился по пустыне».

Это трудный и мучительный путь, путь, полный опасностей, срывов, разочарований, о котором он иносказательно говорит:

Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.

(3, 307)

Проповедь поэта оказалась непонятой. Стихотворение завершается страдальческим признанием неудачи, крушения всего дела жизни:

И с ужасом
Я понял, что я никем невидим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

(3, 307)

Судьба Хлебникова была трагической. Дело не только в личной его беспомощности и неприспособленности к суровым условиям жизни. Трагичным было столкновение его утопических мечтаний с действительностью, его самоощущение себя как непризнанного пророка. Это не было разочарованием в революции, веру в которую Хлебников сохранил до конца. Но это была трагедия невозможности осуществления мечты о «часах человечества», закон движения, стрелки судеб которого, как казалось Хлебникову, он открыл.

ПОСЛЕДНИЕ ПОЭМЫ

Основным произведением, своего рода завещанием, оставленным Хлебниковым, является его «сверхповесть» «Зангези». В одной из записей помечено, что «Зангези» «собран — решен 16 января 1922 года». Хлебникову удалось увидеть корректуру книги, но вышла из печати «Зангези» лишь после смерти поэта. Во «Введении» к «Зангези» он обосновывает самый принцип построения, говоря о том, что «Повесть строится из слов, как строительной единицы здания.

Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: како веруеши? — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести,— повесть первого порядка...» (3, 317).

Этот принцип «монтажа» «плоскостей», различных по теме, по принципу изображения, по словесному материалу, но в своем сочетании рождающих новый смысл, новое качество, в «Зангези» осуществлен с особенной последовательностью. Различные словесные «плоскости» в

своих пересечениях способствуют разносторонности аспектов, объединенных общей идеей — той же, что и «Доски судьбы». В целом «Зангези» — поэма о путях человечества, проповедь учения о «законах времени», «Гаммы Будетлянина». «Сверхповесть» — это поэтический «мир», понимание реального мира самим автором. Отдельные «плоскости» — самостоятельные произведения со своим «сюжетом», со своими «частными» сферами авторского сознания. Объединенные вместе, они порождают новый смысл, своего рода глобальное восприятие мира, его космическое осознание, которое столь характерно для Хлебникова.

В «Зангези» объединено все сделанное Хлебниковым на разных этапах его творчества: здесь и «заумь», и «звездный язык», и «язык птиц», и передача «голосов улицы». В движении человечества сквозь века, в сцеплении механизма «часов человечества» беспомощно-бесприютным остается, однако, сам Зангези, который сравнивается с «бабочкой, залетевшей в комнату человеческой жизни». Его мечта благородна — дать свободу людям, богам, животным, даже неживой природе. Его мысль устремлена в космические дали и в то же время глубоко гуманна и человечна. Человек для него венец вселенной, носитель разума.

Хлебников стремится обосновать и закономерность Октябрьской революции. «Плоскость XVIII» — речь Зангези — посвящена перечислению цепи революционных и исторических событий, предшествовавших Октябрьской революции. Хлебников перечисляет декабристов («пылкий, горячий Рылеев»), польское восстание («польского праздник восстания»), избрание Гарфильда президентом Америки, битву при Куликовом поле, Ермака и покорение Сибири, Тимура и Баязета, падение Царьграда, падение самодержавия в 1917 году. События, связанные «степенью трех», выстраиваются в определенные ряды соответствий, образуя своего рода мифологическое «чуче-

ло мира». Этот «числовой» подход к историческим фактам совмещается с образными, сжатыми характеристиками эпох и событий.

17-й год. Цари отреклись. Кобылица
свободы!
Дикий скач напролом
Площадь с сломанным орлом.
Отблеск ножа в ее
Темных глазах,
Не самодержавию
ее удержать.

(3, 352—353)

Зангези — Хлебников неизменно верен революции, на стороне победившего народа, он говорит о событиях Февральской революции:

Богатый плакал, смеялся кто беден,
Когда пулю в себя бросил Каледин.
И Учредительного собрания треснул шаг.
И потемнели пустые дворцы.

(3, 325—326)

«Зангези» — одновременно и поэма о революции, и «прорыв» в будущее, и философские размышления, и историческая проверка законов времени, и миф о «числовом» «чучеле мира». В этой слитности, универсальности ее поэтическое своеобразие. Она родилась на переломе мировой истории, судеб человечества. Сознание необходимости коренной перестройки мира особенно ощутимо в замысле всей поэмы. Об этом и прямые высказывания Хлебникова, исполненные сочувственного восприятия грозовых голосов революции:

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,—
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

(3, 354)

В «Зангези» Хлебников включил поэму «Горе и Смех», написанную еще в июне 1920 года. В ней он создал своего рода карнавальные маски, напоминающие аллегорические персонажи средневековых мистерий. Горе и Смех олицетворяют два начала человеческого бытия, внешне противоположные, но внутренне взаимосвязанные. В монологе Смеха говорится:

Я смех, я громоотвод
От мирового гнева.
Ты водоем для звездных вод,
Ты мировой печали дева.

(3, 362)

Это противопоставление сказывается в строе поэмы, то трагически-гротескной, когда речь идет о Горе, то шутовской, буффонной, когда выступает Смех:

Твоя душа густой ковер,
Где ходят ноги звезд.
А я вчера на небе спер
Словарь недорогих острот.
Колени мирового горя
Руками обнимая, плачешь,
А я с ним подерусь, поспорю
И ловко одурачу.

(3, 363)

На всем протяжении поэмы возникает образ пророка Зангези — житейски беспомощного, не понятого своими сверстниками, тщетно взывающего к будущему. Его проповедь все время прерывается назойливо-ироническими выкриками обывательской толпы «учеников»: «Зангези! Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь камаринскую! Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое! Толпа хочет веселого. Что поделаешь — время послеобеденное» (3, 342). Романтический поэт и пророк не понят и не признан своими слушателями, но он уверен в своем призвании. В своем обращении к будущему он говорит:

Глупостворь, я пою и безумствую!
Я скачу и пляшу на утесе.
Когда пою, мне звезды хлопают в ладоши.

(3, 343)

Сложность и трагическая противоречивость образа Зангези в его внутренней двойственности. То это пророк-провидец, принесший человечеству новое зрение, путь к овладению законами космоса и истории, то это непонятный, беспомощный, по-детски наивный и глубоко ранимый человек:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью
узника,
На строгих стеклах рока.

(3, 324)

В конце поэмы поэт-пророк разуверивается в возможности осуществить свое признание. Размолвка поэта с «толпой», его не понимающей и не приемлющей, приобретает все более трагический характер и завершается горьким финалом — самоубийством, поводом для которого было «уничтожение рукописей» его произведений.

Однако заключительная реплика «Зангези» проникнута оптимизмом:

Зангези жив,
Это была неумная шутка.

(3, 368)

Так горестный быт, смерть Зангези-человека — побеждены торжеством Зангези-поэта!

* * *

«Синие оковы» — последняя из поэм Хлебникова — были написаны, вероятно, в марте — апреле 1922 года в Москве, вскоре после возвращения Н. Н. Асеева с женою О. М. Синяковой с Дальнего Востока. Хлебников превратил встречу с ними в повод для размышлений и словно нечаянно набегавших ассоциаций о прошлом. Основная тема проявляется сквозь причудливую связь перифраз и метафор, преломлена через призму авторского сознания, биографический образ самого поэта.

Вся поэма пронизана солнечным светом, является симфонией красок. В основе ее мысль о всемирном единстве, о слиянии человека с природой, осознание его как частицы космического пространства. В конце поэмы Хлебников, подводя итог рассеянным в ней намекам и упоминаниям, писал:

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой,
Единою проходит Волгой.

(1, 302)

Это основная мысль поэмы, проходящая через цепь ее образов и метафор. Синие оковы — это небо, голубой простор, который несет не плен, а свободу, познание законов вселенной:

Холмы, равнины, степи!
Вам нужны голубые цепи?
Вам нужны синие оковы?
Они — в небесной вышине!
Умей читать их клинопись
В высоких небесах.

(1, 299)

В поэме сталкиваются два начала: смерти, разрушения — и жизни, утверждающее, радостное, светлое. Первое — это согласно символике звуков — «маятники смерти», «гости сумрачных могил» — «говор струн на Ка» («То смерть кукушкой куковала»). В число таких «женихов смерти» Хлебников относит прежде всего вождей контрреволюции — Колчака, Корнилова и Каледина. Тема смерти связана не только с контрреволюцией, но и с прошлым, с господством царизма, с судьбами русской революции и Сибири.

Название «Синие оковы» символически «зашифровывает» фамилию Синяковы. В поэме многократно говорится о них, включен ряд упоминаний интимно-лирического порядка («окрик знакомый: «Я не одета, Витюша, не смотрите на меня!» — словно перенесен из повседневного быта, домашнего разговора, далекого, казалось бы, от всякой поэзии, не стиховой по своей интонации).

Поэма «Синие оковы» композиционно сложно построена. Ее философская тематика, ее исторические экскурсы и вместе с тем ввод революционной современности составляют «сюжетный», идейно-философский костяк поэмы. Конкретные бытовые подробности, относящиеся к жизни в Красной Поляне и к сестрам Синяковым, идут параллельно, как бы независимо от «сюжета». Но этот личный, лирический план тесно связан с первым, общим. Ведь Синяковы тоже содержат частицу того мирового, «космического» начала, которое утверждается в поэме.

Мудрость мира, как показывает Хлебников,— в его непосредственном восприятии, в слиянии с природой. Об этом говорят и заключительные стихи:

Зеленый плеск и переплеск —
И в синий блеск весь мир исчез.

(1, 303)

«Синие оковы» и «Зангези» — последние из крупных произведений Хлебникова. В них как бы подведены итоги его творческому пути, повторены основные особенности его поэтического метода, дана широкая и разнообразная панорама, обозрение множества событий и фактов прошлого, явственно стремление обнаружить в них закономерность, «меру мира».

ГЛАВА 6

ГАММА БУДЕТЛЯНИНА

„ДОСКИ СУДЬБЫ“
МИР КАК СТИХОТВОРЕНИЕ
ЦЕПНАЯ РЕАКЦИЯ
ПОСЛЕСЛОВИЕ

«ДОСКИ СУДЬБЫ»

Уже с первых лет творческой деятельности Хлебников сознает себя не только поэтом, но и провозвестником нового учения о «законах времени». Это сказалось и на его поэзии, не замыкавшейся в традиционных жанрах, но включающей в самую свою структуру элементы научного познания: математику, физику, астрономию. Хлебников в своих поисках закономерностей охватывает судьбы народов, материков, пути развития человечества. В изданной им в 1912 году брошюре «Учитель и ученик» (с подзаголовком «О словах, городах и народах») он писал:

«Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность» (5, 174).

В годы между двух революций это осознание исторической перспективы, чувство кризиса, переживаемого современным обществом — выступало особенно остро. Этим объясняется и предвиденье Хлебниковым еще в 1912 году грядущих перемен, падения в 1917 году «государства»: «Не следует ли ждать в 1917 году падения государства?» — спрашивал он в своей брошюре (5, 179).

Он не ограничивал себя одной литературой и отнюдь не смотрел на нее только как на профессиональное занятие. Хлебников интересовался прежде всего судьбами человечества, закономерностями истории. Поэтому для него поэзия и наука были неразрывно слиты.

Хлебников — утопист; его стремление к поискам абсолютной истины, единого начала в мироздании — утопично, потому что основано на субъективном ее (истины) понимании, а не изучении всего исторического развития человечества. Ф. Энгельс, критикуя утопический социализм в своей работе «Развитие социализма от утопии к науке», говоря об «образе мыслей утопистов», с иронией писал: «Социализм для них всех есть выражение абсолютной истины, разума и справедливости, и стоит только его открыть, чтобы он собственной силой покорил весь мир; а так как абсолютная истина не зависит от времени, пространства и исторического развития человечества, то уже дело чистой случайности, когда и где она будет открыта»[1]. В известной мере это приложимо и к Хлебникову. Он мечтал об объединении революции, стихийного мятежного начала — с наукой, с познанием закономерностей исторического развития человечества и даже космо-

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, М., 1961, стр. 201.

са. Ему грезилось платоновское государство ученых-философов, «Председателей Земного Шара», и в то же время оно в его представлении сочеталось с революционной энергией масс, с пламенем народного «пугачевского» восстания:

Люди! Над нашим окном
В завтрашний день
Повесим ковер кумачевый,
Где были бы имена Платона и Пугачева.
Пророки, певцы и провидцы!
Глазами великих озер
Будем смотреть на ковер
Чтоб большинству не ошибиться!

(5, 65)

Поискам числовых закономерностей он придавал даже большее значение, чем своей поэзии. Ему представлялось, что открытие «законов времени» преобразит жизнь всего человечества.

Я разобрал часы человечества,
Стрелку верно поставил,
Лист чисел приделал,
Вновь перечел все времена,
Гайку внедрил долотом.

(3, 355)

Он предлагал ввести «исчисление труда в единицах ударов сердца» и «закончить великую войну первым полетом на Луну». Будущее заботило его постоянно так, как других заботят повседневные бытовые нужды.

Сочетание фантастики, мифологии, утопии с принципами науки и точных знаний отличают мировоззрение и художественный метод Хлебникова. Возражая против утверждения, что «искусство должно равняться по науке и технике», он подчеркивал значение фантазии не только для искусства, но и для развития самой науки: «...разве не был за тысячелетия до воздухоплавания сказочный

ковер-самолет? Греки Дедала за два тысячелетия? Капитан Немо плавал под водой в романе Жюль Верна...» (5, 275).

Там, где, как в «Ладомире», утопические взгляды Хлебникова воплощены были в поэтические картины и образы, эти произведения впечатляют своей свежестью, непосредственностью восприятия, своеобразием художественных образов. Но нередко («Царапина по небу», отдельные «плоскости» «Зангези») его вычисления и перечни исторических повторов и аналогий приобретают дидактически-самодовлеющий характер, теряют свою поэтическую, художественную выразительность.

Жажда цельности мира, трагическое восприятие его раздробленности и хаотичности приводили Хлебникова не к покорности перед «роком», не к «отчуждению» личности, а к созданию утопического представления, мифа о гармоническом единстве, о «Гамме Будетлянина», «ладе мира», достигаемом через открытие «законов времени». «Гамма будетлян,— писал он,— особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца» (5, 237). Власть числа, повторы во времени кажутся ему ключом к пониманию закономерности вселенной. Свою брошюру он назвал «Время мера мира» (1916), подчеркнув этим заглавием значение организующего начала «меры» и «числа». Идеи Хлебникова о повторяемости явлений истории и числовых закономерностях восходят к философским воззрениям пифагорейцев. Он и сам в одном из своих стихотворений (1915) ссылается на Пифагора и его учение:

Это не люди, не боги, не жизни,
Ведь в треугольниках — сумрак души,
Это над людом в сумрачной тризне
Теней и углов Пифагора ковши!

(2, 244)

В неизданной статье «Одиночество» Хлебников писал о теориях Пифагора: «Моя задача — построить во второй раз мир из бревен троек и двоек. То, что Пифагор бросал на медный таз гири ниспадающего в три и два раза веса, открывая родину двух ладов добрых и злых созвучий, я истолковываю так — Пифагор был моим последователем». Пифагор считал, что «между всеми силами природы в их взаимодействии существуют числовые соотношения, на которых зиждется подвижное равновесие вселенной, ритмически правильная смена ее различных состояний»[1]. Все во вселенной и в жизни человека определяется мерой и числом, ее выражающим. Между всеми явлениями и силами физического мира,— по учению Пифагора,— существуют количественные, числовые отношения — это и есть закон, всеобщий порядок мира, определяющий его устройство. Из этого пифагорейского учения и выросла хлебниковская «Гамма Будетлянина». «Точное изучение времени,— писал он в статье «Наша основа» в 1919 году,— приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» (5, 242). Отсюда Хлебников делал знаменательный вывод: «По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств, и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны» (5, 242). Из этого высказывания ясно видно, что свои числовые «законы времени» Хлебников не считал мистическими, он исходил из убеждения, что вечное бытие материи, изменение ее форм, события исторической жизни народа и личной жизни человека подчинены единой закономерности. Хлебников, по свидетельству Д. Козлова, считал себя «безусловным материалистом», посколь-

---

[1] С. Трубецкой. Метафизика в древней Греции. М., 1890, стр. 193.

ку признавал в материи «единое начало всего существующего». «...Материя,— говорил он,— распадается на электроны, радио, энергию, психо-энергию, последняя материализуется и кольцо замыкается...» [1]

Одна из основных мыслей Хлебникова — идея неизменного круговорота материи. Он называл людей «мыслящими печами». Материя после физического распада приобретает новые формы, продолжая свое вечное существование. Провозгласив «равенство людей и вещей», подчиненное незыблемым числовым формулам, Хлебников пытался создать своего рода новую космогонию, которая при всей своей утопичности была основана на материалистическом понимании физических закономерностей, во многом связанных с его пониманием слова. В понимании слова, как и в поэтической практике, Хлебникову присуща двойственность. Следует различать у Хлебникова два подхода к языку: «заумный язык» и язык понятий — «Азбука Будетлянина». В первом случае он обращался непосредственно к эмоциональной выразительности звука, пытаясь увидеть в звуковой стороне слова субъективно постигаемый смысл. Другой путь, противоположный первому,— это путь языка понятий, наделение звуков (и даже букв) определенным кругом значений. Уже в 1912—1913 годы Хлебников писал, что «...кроме языка слов, есть немой язык понятий из единиц ума (ткань понятий, управляющая первым)» (5, 188). Именно из этого понимания «языка мысли» исходит он в своих попытках создания «всеобщего» или «звездного языка».

Так обращение к языку разума (стоящего над единичными эмпирическими значениями) приводило к сложной идеологической символике. Каждому начальному звуку, «управляющему», по мнению Хлебникова, словом, приписывается круг определенных значений. Так, например,

---

[1] «Красная новь», 1927, № 8, стр. 185.

звук «*Ч*»: «...если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; *Ч* — значит оболочка» (5, 235).

Удивительно, что это породило ряд замечательных поэтичных, образных стихов, вроде «Слово о Эль», в которых подлинный талант поэта, его влюбленность в слово победили абстрактную метафизическую рассудочность:

Когда судов широкий вес
Был пролит на груди,
Мы говорили: видишь лямка
На шее бурлака.
Когда камней бесился бег,
Листом в долину упадая,
Мы говорили — то лавина.
Когда плеск волн удар в моржа,
Мы говорили — это ласты.
Когда зимой снега хранили
Шаги ночные зверолова,
Мы говорили — это лыжи.
Когда волна лелеет челн
И носит ношу человека,
Мы говорили — это лодка.

(3, 70)

Здесь (как и дальше во всем стихотворении) отвлеченное понятие получает конкретную, образную изобразительность. Перед нами проходит ряд образов-картин, общность которых подчеркнута как понятийной идеей «распространение волн на широкую поверхность», так и фонетическим нагнетанием звука *л* («эль»), скрепляющим все эти внешне далекие образы звуковой близостью. Тем самым обретается новый смысл слов независимо от их обычного значения и морфологической формы, потому что за значением слов «естественного, бытового языка» стоят логические категории, тот «звездный язык»,

значение которого скрыто за «бытовым», коммуникативным словоупотреблением.

Хлебников сравнивает обычную речь с игрою ребенка в куклы: «...в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке,— участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» (5, 234). Вот такой «игре в куклы» Хлебников противопоставлял «азбуку ума», общих понятий.

Что же осталось от всех языковых экспериментов Хлебникова? Прежде всего, он показал пример пристального внимания к слову, проникновения в его внутреннюю форму, чувства его звуковой выразительности. Он открыл разнообразие и еще неизведанные возможности слова в стихе. В то же время многое из того, что делал Хлебников, не получило своего продолжения. Да и в творчестве самого Хлебникова оказалось неудачей. Так получилось с его «заумью», за пределами поэзии оказался и его «звездный язык» логических иероглифов.

МИР КАК СТИХОТВОРЕНИЕ

В одном из своих докладов Хлебников провозгласил многозначительный тезис: «Мир как стихотворение» (5, 259). Мир должен быть понят поэтом как некое единство, как гармоническое целое, и поэтому стих — не только проявление эстетического начала, но и элемент этого мира.

Хлебников мечтал соединить науку и поэзию. Методы точных наук — математики, физики, астрономии — казались ему идеальной моделью для произведений искусства, прежде всего поэтического творчества, и числовые «закономерности», которые он находил в точных науках, следует распространить на слово и звук. Но в утверждении «мир как стихотворение» кроется и другой, более

широкий смысл. Самый мир основан на тех же структурных принципах, что и стихотворение.

У Хлебникова свой особый поэтический мир, в котором, как и в мире народного творчества, смешаны боги и люди, одушевленная природа и реальные явления. Это смешение, неразрывное переплетение наивного и серьезного, эпоса и лирики, высокой патетики и бытовой конкретности определяет его неповторимое своеобразие.

В начале 1921 года Хлебников пишет своего рода мистерию — «чудесавль» «Влом вселенной», в которой развивает свою мысль о возможности на основе знания «законов времени» управлять судьбами человечества, постичь законы космоса. Мир, вселенная, по представлению поэта, движется согласно закономерностям отдельных волн, в зависимости от чего находятся и судьбы народов, всего человечества и отдельных людей.

Хлебников передает диалог участников мистерии (Ученик, Учитель, Старший, Молодой вождь). В монологе «Сына» он выражает свои заветные чаяния:

Я дал обещанье все понять,
Чтоб простить всем и все
И научить их этому.
Я собрал старые книги,
Собирал урожаи чисел, кривым серпом
памяти,
Поливал их моей думою; сгорбленный
сморщенный,
Ставил упершиеся в небо
Столбы для пения на берегу моря,
Поставил и населил пением и жизнью
молодежи...
...Как уголь сердца, я вложил в мертвого
пророка вселенной,
Дыханием груди вселенной,
И понял вдруг: нет времени.
На крыльях поднят как орел, я видел
сразу, что было и что будет,
Пружины троек видел я и двоек
В железном чучеле миров,

Упругий говор чисел.
И стало ясно мне,
Что будет позже.

(3, 94—95)

Вера в науку, вера в неограниченные возможности человеческого разума сближали Хлебникова с такими творцами новых, не признанных прежде официальной наукой теорий, как Лобачевский (которого Хлебников особенно почитал), Циолковский, самоотверженно служивших своей идее. Хлебников был убежден, что найденные им числовые «закономерности» (выражаемые степенями двоек и троек) и есть новые пути человечества. «Если существуют чистые законы времени,— писал Хлебников в «Досках судьбы»,— то они должны управлять всем, что протекает во времени, безразлично, будет ли это душа Гоголя, «Евгений Онегин» Пушкина, светила солнечного мира, сдвиги земной коры и страшная смена царства змей царством людей, смена Девонского времени временем, ознаменованным вмешательством человека в жизнь и строение земного шара» [1].

Поэзия Хлебникова никогда не замыкалась внутри сложившейся поэтической системы, внутри эстетически ограниченного ряда. Она все время соотносится то с лингвистикой. то с историей, то с математикой, то с космографией. Поэтому научные выкладки и теории, при всей видимости научного метода, превращались в своеобразное мифотворчество, дававшее простор поэтической фантазии. Поэтический вымысел здесь срастался с математическими выкладками, статистическими данными, астрономическими формулами, в то же время превращаясь в поэтическую утопию, научную фантастику, сохранявшую, однако, для самого автора несомненность научной достоверности.

---

[1] В. Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы». Лист I, М., 1922, стр. 11.

Но многое из того, что выглядело фантастикой в голодной, истерзанной войной и разрухой России, сейчас стало реальностью. Напомним статью Хлебникова «Радио будущего». Помимо тех достижений, которые теперь уже осуществлены, Хлебников мечтал о том времени, когда по радио будут передаваться выставки художников (что и осуществлено сейчас телевидением), когда возникнут новые источники питания («озера щей» — планктон).

А сколь прозорливыми оказались раздумья Хлебникова об архитектуре будущего в его статье «Мы и дома». Там он говорит о домах, построенных из стеклянных ячеек, о домах-башнях, обвитых кольцами из стеклянных комнат, о домах-мостах, дуги и опорные сваи которых должны быть заполнены помещениями из стеклянно-железных сот:

В когтях трескучих плоскостей,
Смирней, чем мышь в когтях совы,
Летели горницы
В пустые остовы и соты,
Для меда человека бортень,
Оставленные соты
Покинутого улья
Суровых житежей...

(3, 286)

В стихотворении «Город будущего» (1920) конкретный и вместе с тем поэтический индустриальный пейзаж сочетается с образами языческой мифологии:

Мы входим в город Солнцестана,
Где только мера и длина,
Где небо пролито из синего кувшина
Из рук русалки темной площади
И алошарая вершина
Светла венком стеклянной проседи...

(3, 63)

И небо, пролитое из кувшина, и русалка — это от Хлебникова-язычника, хотя и признавшего новый город, но втайне влюбленного в своих языческих богинь.

Хлебников мыслит мировыми масштабами, создает образы мифологической значимости явлений и событий. Именно это и придавало его произведениям сходство с космогоническими эпосами. Он стремился передать целостную картину мироздания. Образы несут в себе мифологическую обобщенность и реально-историческую конкретность:

Хорошенькоокая Вила — свобода,
А Мава — война мировая:
На ней стеклянная крышка,
Прозрачный хребет — законы о времени
И часы человечества.

(5, 114)

Для Хлебникова характерно переключение понятий и масштабов, неожиданность ассоциаций. Буквально все в мире входит в его поэзию, входит не на правах своей «поэтичности», а как запись голосов многоликого, разнообразного мира. Именно это сближение различных явлений и вещей между собой, изменение их масштабов и составляло основу его поэтического метода. Его образы и стихотворения не символичны, они конкретны, но в них смещены привычные пропорции, нарушена общепринятая иерархия предметов.

Философские взгляды Хлебникова больше всего имеют сходство как с пифагорейством, так и с лейбницевской монадологией. Лейбниц стремился к универсальному объяснению всех явлений, придавая большое значение математическим закономерностям. По его представлению, все тела находятся в беспрестанном течении, подобно рекам. Хлебниковская «Гамма Будетлянина», опираясь на пифагорейское учение о числах, вместе с тем отдаленно напоминает теорию «предустановленной гармо-

нии» Лейбница. Знакомство с Лейбницем подтверждается не только близостью отдельных принципиальных высказываний и общностью рационалистического построения, но и прямыми ссылками на Лейбница [1].

Он усиленно занимался чтением книг по механике, физике, астрономии, называя в своих статьях имена Бальмера, Френеля, Фраунгофера, Планка, Гаусса, Кеплера [2]. Однако это «опытное» обоснование «математического понимания истории» в конечном итоге также упирается в монадологию Лейбница и пифагорейство.

Мифотворчество сочетается у него с признанием объективной закономерности законов мироздания, овладение которыми сулит человечеству невиданные возможности. Поэтому философия Хлебникова в основе своей оптимистична и направлена против философии безнадежности и обреченности человеческого бытия. В этом он решительно расходится с современным западным модернизмом и экзистенциализмом, стоящими на позициях распада и дегуманизации личности, пессимистической обреченности, отрицания смысла бытия. Мифологемы Хлебникова знаменовали не отказ от разума, не признание трагического хаоса мироздания и бессилия личности ему сопротивляться, а наоборот — утверждение единства космоса и человека. Личность, индивидуальность человека сливается с мирозданием. Постигая его законы, человек и приобщается к природе, перестает быть одиноким. Если, по словам Хлебникова, «человек отнял поверхность Земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал оди-

---

[1] См. брошюру Хлебникова «Время мера мира». Спб., 1916, стр. 12.

[2] Среди сохранившихся книг Хлебникова имеются книги Ферсмана «Пути к науке будущего» (Пг., 1922), Клейна «Прошлое, настоящее и будущее вселенной» (Спб., 1900), А. Белопольского «Астроспектроскопия» (Пг., 1921), Н. А. Шапошникова «Основной очерк математического анализа» (М., 1908), А. Васильева «Введение в анализ» (Казань, 1913) и его же «Целое число» (Пг., 1919), с многочисленными пометками и вычислениями самого Хлебникова.

нок» (4, 299), то знание законов бытия приносит «счастье», возвращает человеку, зверям и растениям право на жизнь.

Человек — также частица вечного кругооборота материи. В этом вечном изменении материи и видит Хлебников закономерность развития вселенной. Хлебникову чужда мистика: он всегда стремился к рационалистическому объяснению явлений.

ЦЕПНАЯ РЕАКЦИЯ

Стихи Хлебникова нередко на первый взгляд кажутся каким-то хаосом, обломками грандиозного здания. Но при внимательном чтении все отчетливее проявляется их общий замысел, архитектурный план. Бессюжетность, отступления от основной темы, прихотливый алогизм ассоциаций, неожиданная немотивированность образов — таков обычный «рельеф» произведений Хлебникова, прежде всего его поэм. Но за этой хаотичностью, загроможденностью,— как удачно сказал Г. Винокур,— возникает «та подлинная, благородная и возвышенная простота, проникновенность, которая чистым и светлым ключом бьет из самого родника поэтического сознания»[1]. По этому же поводу Ю. Олеша заметил: «Читать его стихи стоит большого труда — все спутано. Внезапно появляется несравненная красота!»[2]

Хлебников нарушил традиционную соотнесенность жанров, вновь канонизованную символистами в начале XX века. В сущности, его стихотворные произведения лишь весьма условно можно разделить на стихотворения, поэмы, драматические произведения в стихах. Особенно характерна для него фрагментарность, незавершенность.

---

[1] «Русский современник», 1924, № 4, стр. 225.

[2] «Литературная Москва», сб. 2-й. М., 1957, стр. 725.

Причина этого не только в способе его работы, но и в самом характере его творчества.

Ведь большинство стиховых фрагментов, черновых набросков — в особенности послереволюционных лет — врастало чаще всего в поэмы, рассматривалось Хлебниковым как «заготовки», основа его эпических произведений.

Композиционная свобода, «несобранность» Хлебникова передают особенность его ощущения мира как беспрерывного протекания, процесса. В этом движении может быть взята любая точка, любой отрезок, в котором проявится все многообразие целого. Даже поэмы Хлебникова — это не поэмы в обычном понимании этого жанра. Это чаще всего — бессюжетное движение словесного потока на основе пересечения разных тем, сцепления неожиданных ассоциаций.

Внутренней текучести, немотивированности тематических переходов, даже хаотичности — соответствует и свобода стиховых форм. Хлебников не соблюдает правильности в повторении рифмы, не членит обычно свои стихи и поэмы на канонические строфы, все время изменяет размер и метрическую правильность стиха. Многие его произведения представляют как бы не оформленный «поток сознания», движущийся путем сцепления ассоциаций.

Вот характерное для Хлебникова стихотворение (1920):

Русь, ты вся поцелуй на морозе!
Синеют ночные дорози,
Синею молнией слиты уста,
Синеют вместе тот и та,
Ночами молния взлетает
Порой из ласки пары уст.
И шубы вдруг проворно
Обегает, синея молния без чувств.
А ночь блестит умно и чо́рно.

(5, 67)

В этом стихотворении цепь образов-ассоциаций скрепляется фонетическими повторами. Так глагол «синеют», несколько раз повторяющийся в стихотворении, приобретает разные смыслы и оттенки, в то же время развивая и оттеняя основную его тему, углубляя основной образ: «Русь — поцелуй на морозе». С этим образом связаны — и образ молнии, обегающей шубы, и в то же время «синею молнией слиты уста». Недосказанность, пропуск мотивировочных фраз, неожиданное толкование метафор, алогизм — все это те особенности поэтической системы Хлебникова, которые затрудняют восприятие его стихов и в то же время предоставляют широкие возможности для «остранения» поэтического образа, для установления через голову логической связи — связи специфически поэтической, обусловленной звуковой близостью, контрастом, столкновением образов, их «цепной реакцией».

Сравнение и метафора нередко становятся у Хлебникова способом композиции, организации поэтического повествования, вовлекая в круг стихотворения ряд явлений и предметов, не вызываемых непосредственным развитием темы. Авторское сознание, авторское восприятие мира стремится зафиксировать его текучесть. Это не означает, конечно, отказа Хлебникова от реальности. Мир, возникающий в его стихах, отнюдь не плод авторской фантазии. Он стремится показать окружающий его мир в его соотношении с человеком, даже в тех случаях, когда обращается к мифологическим образам или космогоническим обобщениям.

Метафоры и сравнения Хлебникова поражают своей необычностью, смелостью ассоциаций, точностью и зоркостью видения мира:

Тюлени взглядывали глазами мужа,
Отца многочисленного семейства.

(2, 85)

Здесь тюлени становятся какими-то особенно близкими, домашними, а речь идет лишь об их человеческом взгляде, напоминающем озабоченные, немного грустные глаза «отца многочисленного семейства». Здесь нет обязательной, прямой связи между частями сравнения, но именно в точной найденности этой ассоциации — ее выразительная сила.

Или о ките:

Из моря плюется в небо кит
Без смысла темен и красив.

(2, 86)

Этот кит также запечатлен в точно найденном образе, причем ироническое замечание «без смысла темен и красив» придает ему особую убедительность. А как точно зрительное впечатление от летающих рыб, которые «походили на старушек, завязанных глухим платком» (грудные плавники летучих рыб напоминают перевязь платком). Чисто зрительные ассоциации у Хлебникова осложняются индивидуальными, неожиданными, но убедительно *наглядными* представлениями.

В отличие от имажинистов, Хлебников стремился, однако, не к парадоксальному алогизму образа, не к субъективному «эксцентризму» метафоры, а к уточнению понятия, к образу, оправданному всем семантическим строем стихотворения, вещными, зримыми, глубоко пережитыми автором ассоциациями.

Особенность его метафор в сочетании резкой контрастности смысловых планов, далекости ассоциаций с конкретностью самого образа. Он говорит о Прометее:

И на кудрей его вершины
Льют века свои кувшины.

(2, 170)

«Кувшины» не только неожиданно, но удивительно просто, конкретно, в особенности потому, что их льют «века».

Самый принцип построения образа у Хлебникова на редкость разнообразен. Часто это нагнетание эмоционально окрашенных, экспрессионистских метафор:

Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча.

(2, 217)

Излюбленный прием Хлебникова «остранение» — перифраза, замена предмета или понятия иносказательным, описательным выражением (нередко перифраза сливается с метафорой). В перифразе заключено как бы «узнавание» предмета. Это узнавание достигается точным описанием, а главное, изображением его как увиденного впервые, воспринятого с полной непосредственностью. Отвлеченное понятие у Хлебникова обрастает целым роем конкретных ассоциаций, метафор, необычайно вещных подробностей.

Для Хлебникова важен не сюжет, а развитие образа. Центральный образ порождает цепь метафор и перифраз, начинает собою своего рода цепную реакцию, непрерывное возникновение ассоциаций, уже далеко отошедших от первоначального образа-символа. Так, говоря о тополе, Хлебников называет его «Весеннего Корана веселый богослов». Эта удивительная в своей свежести метафора влечет за собой развитие сложного и своеобразного метафорического строя:

Мой тополь спозаранок
Ждал утренних послов.
Как солнца рыболов
В надмирную синюю тоню
Закинувши мрежи,
Он ловко ловит рев волов

И тучу ловит соню,
И летней бури запах свежий.

(3, 30)

Сравнение тополя с рыбаком, улавливающим своими ветками-мрежами (сетями) шумы, запахи весенней природы — подсказано необычайно острым и смелым восприятием природы. Мы как бы присутствуем при зарождении мифа: дерево превращается в символ весенней природы, наделяется признаками живого существа.

Или образ, передающий сельскую тишину, примиренность:

Здесь божия матерь мыла рядно
И голубь садится на темя за чаем.

(2, 238)

Это умилительная, наивная идиллия, в которой, как на картинах голландских художников, божья мать изображается труженицей крестьянкой.

По мнению Хлебникова, в самых звуках слова заложены отдаленные намеки на явления действительности. Поэтому такую большую роль в его стихах играет своеобразная этимологизация слов, в которой звуковые переклички приобретают смысловую многозначительность:

Легли, разбиты, шкурой мамонта —
Шкуро и Мамонтов.
Вдали Воронеж.
Умейте узнавать углы событий
В мгновенной пене слов...

(3, 211)

В этом стихотворении повторяются многозначительные сопоставления, приобретающие новый смысл (Шкуро и Мамонтов — «шкура мамонта»).

Образы-метафоры Хлебникова своей смелостью и широким смысловым диапазоном вызывают неожиданный

круг значений, и осмысление их может носить и субъективный характер. Как пример такого осмысления приведу объяснение столь чуткого стилиста, как Ю. Олеша, двух хлебниковских метафор из фрагмента незаконченной поэмы «Морской берег»:

И карканье звезд над мертвецкой крыш.
Эта ночь темней голенища!

Олеша на полях отмечает: «Вот как сказано — «карканье звезд». Разберем: мертвецкая, там мертвецы, ворон, как известно, поедает мертвечину. Хлебников спугнул воронов, которые поднялись кверху и каркают. Вот и голенище, в сравнении с ночью пришло из мертвецкой, где мертвый пугает сапогами, направленными на входящего. Вот классический пример локальности образа, данный Хлебниковым в 1919 г.» [1].

Мне представляется данное истолкование хлебниковских метафор во многом произвольным. Смысл их следует искать в общем контексте поэмы, а не исходя из изолированных метафор. Здесь речь идет о «тополе из выстрелов», «грохнувшемся наземь свинцовой листвой на толпы, на площади», то есть о залпе по толпе в первые дни Октября. В результате этого «ветками смерти закрыты лица у многих». И отсюда и дальнейшие образы: «карканье звезд» ночью над мертвецами и ночные крыши, напоминающие мертвецкую; и самая темнота ночи «темней голенища» оттеняет и усиливает мрачную картину смерти, жертв, понесенных в дни восстания.

Свобода ассоциаций, принцип «наплыва» метафор и сравнений с их смысловыми вспышками, освещающими лишь отдельные звенья словесной цепи, здесь даны в своем крайнем выражении. Едва ли можно назвать метафо-

---

[1] «Неизданный Хлебников», вып. 19. М., Изд-во «Группы друзей Хлебникова», 1930, стр. 12.

ры Хлебникова и «локальными»: «локальная метафора», принятая конструктивистами в 30-е годы, конкретно-однозначна, тогда как метафора у Хлебникова многозначна.

В стихотворении «Ласок груди среди травы...», полном какого-то тревожного чувства, говорящего о страсти, возникает неожиданно сравнение взора с хатой:

А взор твой — это хата,
Где жмут веретено
Две мачехи и пряхи.

(2, 236)

Эта метафора, ничем не подготовленная и не мотивированная, придает стихам какой-то особый простор. Необычность этого сравнения, вырастающего в конкретную картину сельской жизни, расширяет содержание образа. Воспринимается этот образ как бесхитростно-доверительный, по-домашнему милый. Но ведь речь идет о женском взгляде, «взоре», значение которого косвенно определяется этой картиной. Далее следует новый метафорический образ, не связанный ассоциативной цепью с предыдущим:

Я выпил вас полным стаканом,
Когда голубыми часами
Смотрели в железную даль.

(2, 236)

Здесь уже передано ощущение какой-то особой полноты, духовного слияния, сентиментальной влюбленности, раскрывающейся в таких романтических эпитетах, как «голубые часы», «железная даль».

Смысловая немотивированность ассоциаций, необычность и «сдвиги» образных представлений — вот что прежде всего делает стихи Хлебникова трудно читаемыми. Но в этой, до конца необъяснимой их образной системе есть своеобразие, заставляющее вновь и вновь возвра-

щаться к ним и перечитывать, вдумываясь в их скрытый смысл.

В этот день голубых медведей,
Пробежавших по тихим ресницам,
Я провижу за синей водой
В чаще глаз приказанье проснуться.

На серебряной ложке протянутых глаз
Мне протянуто море и на нем буревестник;
И к шумящему морю, вижу, птичья Русь
Меж ресниц пролетит неизвестных.

Но моряной любес опрокинут
Чей-то парус в воде кругло-синей,
Но за то в безнадежное канут
Первый гром и путь дальше весенний.

(3, 29)

Это стихотворение о весне, о радостном пробуждении поэта в светлый голубой день. Оно все выдержано в голубой гамме: «голубые медведи», пробежавшие по ресницам, «чаша глаз», «синяя вода», вторично подхвачено «кругло-синей», передающей этот момент весеннего пробуждения. Сложная цепь ассоциаций и метафор, связанных с морем, мне представляется, передает впечатление голубого неба: ведь море «протянуто» «на серебряной ложке протянутых глаз» (оттого парус в «воде круглосиний»). Об этом говорят и заключительные строки о первом громе. Таково метафорическое «развертывание» темы весны, данное как цепь импрессионистических ассоциаций.

В стихотворении «Весны пословицы и скороговорки» (напечатанном вместе с предыдущим в 1920 году) передано образное видение мира, ощущение весны, ее пейзажа:

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним проползли.

Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.

Сквозь полет золотистого мячика
Прямо в сеть тополевых тенет
В эти дни золотая мать-мачеха
Золотой черепашкой ползет.

(3, 31)

Какое тончайшее чувство языка надо иметь, чтобы сказать об еще замерзшей, не оттаявшей весенней земле «записки *стыдесной* земли»! В этом слове сочетается и нечто студеное, ледяное, стужа — и другой ряд замечаний: стыдливость, скромность. Какая точная и богатая образность второго четверостишия! Как выразительно и свежо передает она впечатление от лучей и пятен солнечного света, запутавшихся среди весенних «тенет» — ветвей тополя! А ползущая золотой черепашкой, отсвечивающей на весеннем солнце, мать-мачеха, желтый, скромный весенний цветок,— как просто и наглядно сказано. В целом прелесть фетовского импрессионистского восприятия природы. И в то же время новое, обостренное ощущение ее, которое впоследствии с такой полнотой осуществится в лирике Пастернака.

Великолепным мастером слова Хлебников оставался до конца. Но в последние годы жизни его палитра обогатилась всеми красками современной, уличной речи, народной частушки, стала необыкновенно емкой и многогранной. Образы и метафоры приобрели в послеоктябрьской поэзии Хлебникова большую точность и весомость:

Изломан сук на старом дереве,
Как Гоголь вдруг сожегший рукописи...

(«Дерево», 3, 224)

Или:

И губы дерзкие не дрогнут,
Как полководцы страстных орд.

*(«Где волосы,
развеянные сечью...», 3, 229)*

Хлебников как бы попутно делает неожиданное открытие образа:

В тулупе набата
День пробежал.

(«Обед», 3, 302—303)

В этих образах поражает их конкретность и в то же время огромный простор обобщения. Сломанный сук на старом дереве напоминает поэту о трагической, сломленной позе Гоголя после сожжения рукописей. (В частности, таким он изображен на известной картине Волкова «Гоголь сжигает свои рукописи».) Это «переключение» в круг литературных ассоциаций делает образ дерева необычайно емким и многозначительным. Вторая цитата из стихотворения «Где волосы, развеянные сечью...» рисует портрет участника гражданской войны (вероятно, Д. Петровского). Такая приметная черта, как «дерзкие губы», гиперболически усилена сравнением с «полководцами» «страстных орд». Именно далекость ассоциируемых рядов создает ту многозначительность и смелость образа, которая так поражает в стихах Хлебникова.

«В тулупе набата День пробежал» — выражает порыв стихийного, мужицкого мятежа. Слова-сигналы: «набат» связан с призывом к восстанию, с пожаром, «тулуп» — несет ассоциации мужицкого начала, зимы. Метафора «день пробежал» придает этим образам завершенность, конкретность и вместе с тем создает картину стихийности народного мятежа.

Однако, восстанавливая смысловые связи, Хлебников

сохраняет резкую выразительность образов, не стремится к синтаксической гладкости и упорядоченности.

Хлебников не ограничен какой-либо замкнутой стилевой манерой. Его стих разнообразен. Поэтому наряду с усложненными «ассоциативными» стихами он пишет стихотворения классической ясности и высокой, выверенной простоты. Таково стихотворение «Ручей с холодною водой», написанное осенью 1921 года после возвращения из Персии. В нем рассказывается о вызове Хлебникова на допрос — краткий эпизод из его жизни. Но с какой эпической простотой и величавостью рассказано и о горной дороге, и об утренней прохладе. Как точно и наглядно определение кисти винограда, куска сыра и чурека:

«Кушай, товарищ!» — опять на ходу протянулась рука
с кистью глаз моря.
Так мы скакали вдвоем на допрос у подножия гор.
И буйволов сухое молоко хрустело в моем рту.
А после чистое вино в мешочках и золотистая мука.

(3, 135)

Здесь вещи не называются, а остраненно узнаются, как бы впервые увиденные поэтом.

Столь же точными чертами передана картина вечера в ауле:

Прощайте, вечера, когда ночные боги, седые пастухи,
В деревни золотые вели свои стада.
Бежали буйволы и запах молока вздымался деревом на небо
И к тучам шел.
Прощайте, черно-синие глаза у буйволиц за черною
решеткою ресниц,
Откуда лились лучи материнства и на теленка и на людей.

(3, 137)

Одной из поэтических удач Хлебникова является стихотворение «Сегодня Машук, как борзая...», написанное в Пятигорске (осенью 1921 года) под непосредственным

впечатлением от Кавказских гор. В нем переплетается точная зарисовка осеннего пейзажа и глубокое лирическое переживание, чувство одиночества, желание преодолеть тусклую жизнь, на которую он обречен условиями быта.

Сегодня Машук как борзая,
Весь белый, лишь в огненных пятнах берез.
И птица на нем, замерзая,
За летом летит в Пятигорск.

Летит через огненный поезд,
Забыв про безмолвие гор,
Где осень, сгибая свой пояс,
Колосья собрала в подол.

И что же? Обратно летит без ума,
Хоть крылья у бедной озябли.
Их очи колючи как грабли,
На сердце же вечно зима.

И рынок им жизнь убыстрил
Их очи суровы как выстрел.
Чтоб слушать напев торгашей,
Приделана пара ушей.

(3, 187)

При всей метафорической образности в этом стихотворении все точно и реально. И вид зимнего Машука, напоминающего из-за снега белую борзую с проступающими огненно-красными пятнами осенних берез. И птица, летящая с гор в теплое ущелье Пятигорска, и картина осени, собирающей в подол колосья,— все это высокая и чистая поэзия. Этим первым двум «пейзажным» строфам противостоят две заключительные, в которых переданы горечь и разочарование. Птица на озябших крыльях летит обратно, так как холод мещанского эгоизма, грубые, как грабли, очи людей с их «счетом денег», страшнее зимнего холода Машука. В этом стихотворении все точно, предметно, и вместе с тем оно основано на сложном

комплексе метафор и сравнений. Ведь и птица, летящая с гор, не только реальная птица, но знак настроений и мыслей поэта.

За исключением некоторых экспериментальных его стихотворений, за каждым образом Хлебникова стоят точные реалии. Сложен бывает лишь ассоциативный ход от образа к предмету. Самый строй ассоциаций по-своему логичен и точен и в то же время метафоричен: от одной метафоры Хлебников непосредственно переходит к другой, благодаря чему получается сложная метафорическая система, своего рода цепная реакция образов.

Нередко Хлебников прибегает к вещной, наглядной метонимии, называя лишь один признак, часть целого. Эта конкретность сочетается с «остраненностью» восприятия, с необычностью и точностью как бы впервые увиденного предмета. Например, в поэме «Уструг Разина»:

Был заперт порох в рог коровы,
На голове его овца.

(1, 247)

Речь идет о пороховнице из рога, какую носили во времена Разина, и о шапке из овчины. Столь же конкретен образ, передающий подвиги Разина и его сподвижников:

Как человеческую рожь
Собрал в снопы нездешний нож.

(1, 247)

Человеческие жизни здесь представлены в виде поля ржи, колосьев, которые срезаны ножом. Этот образ сохраняет предметную наглядность.

Если спросить, что же больше всего поражает в стихах Хлебникова, то наиболее точный ответ будет: полная свобода, небоязнь любого «непоэтического» выражения,

слова, нарушение любой «нормы». Рядом с «прозаизмом» соседствует образ, изумительный по своей изобразительной силе и найденности. В стихотворении «Какой остряк, какой повеса...» вила — саранча говорит:

Я ночь как птица вековала
На ветке дикого полета.

(3, 207)

Вековать ночь на «*ветке* полета» — это поистине дерзко-вдохновенная метафора.

И тут же иронически-сниженный образ плачущей вилы:

Коса неспешно подметала
Влюбленный сор прекрасных глаз...

(3, 210)

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Роль В. Хлебникова в дореволюционной поэзии была весьма значительной. Вокруг него, отправляясь от его работы над словом, возникло движение русского футуризма, к которому примыкал такой большой поэт, как Маяковский, в дальнейшем ставший поэтическим глашатаем Великой Октябрьской революции. Творческие переклички Хлебникова с Маяковским, роль его поэзии для поэтов-современников и соратников по футуризму несомненны. Так, в некрологе о Хлебникове В. Маяковский писал: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей,

поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе» (XII, 28).

Существенно значение Хлебникова для советской поэзии. Его творчество первых лет Октябрьской революции — достоверное свидетельство современника, непосредственно пережившего эти героические и пламенные годы. Такие поэмы, как «Ночь в окопе», «Ладомир», «Настоящее», «Ночь перед Советами», «Ночной обыск», передают взволнованное восприятие событий, овеяны тем же пафосом революции, что и «Двенадцать» А. Блока, вошли в историю советской литературы. Круг идей Хлебникова, его утопические мечты о будущем человечества, его мысль о разуме природы — нашли отражение в поэзии Н. Заболоцкого. В творчестве ряда современных поэтов можно проследить черты, восходящие к поэтическим открытиям Хлебникова, свидетельствующие, что поэзия его — не музейный экспонат, а живое, творческое явление.

Творчество Хлебникова сохранило свою жизненность не в силу пристального внимания к форме, «слову, как таковому», а прежде всего благодаря расширению поэтического горизонта, обращения к большим проблемам современности и истории человечества, поэтическому бесстрашию. После Хлебникова самые неожиданные перемены в стихе, ритмические и интонационные новшества, сочетания разных стилистических систем, звуковые построения, смелые образы и метафоры стали достоянием всей нашей поэзии.

Хлебников завоевывает признание и в зарубежных литературах. Отдельные издания избранных произведений Хлебникова вышли на польском языке в переводах Я. Спивака (1962), на сербо-хорватском в переводах В. и М. Николич и В. Чосича (1964), на французском языке Л. Шнитцер, на чешском языке И. Тауфера (1966), на итальянском языке в переводе А. Рипеллино (1968).

За рубежом Хлебников объявляется предшественником авангардистских течений в поэзии: дадаизма, сюрреализма, абстракционизма и проч. При этом на первое место выдвигаются его «заумные» стихи, его эксперименты над словом.

Подобные утверждения преувеличивают роль бессознательной «зауми» в творчестве Хлебникова и не учитывают его послереволюционного пути, когда он решительно преодолевает экспериментальную замкнутость своего творчества. Для сюрреализма же важно было прежде всего очищение «я» от всех наслоений социального, нравственного, индивидуального порядка, творчество должно было отражать лишь чистую духовность.

Хлебникова следует сопоставлять не с сюрреалистами, а с такими поэтами, как К. Сэндберг, Пабло Неруда, Назым Хикмет, хотя, конечно, никакой непосредственной связи между ними и не было. Их сближает чувство единства человечества, стремление к его освобождению от косных и уродливых условий собственнического, буржуазного мира, оптимистическая обращенность к будущему. Общностью отношения к миру объясняется и эпическая широта этих поэтов, создание ими монументальных эпических произведений, охватывающих судьбы человечества, вобравших самые разнообразные пласты жизненного материала.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 5

Глава 1. **Пощечина общественному вкусу** 7

Пролог 7
Петербург 13
Футуризм 18
Поэзия и живопись 31
«Стать звонким вестником добра» . . 34

Глава 2. **Миф и история** 40

«Славь идет!» 40
«Зверинец» 53
История 62
Фольклор 68
Мифология 72
«Поперек времен» («Дети Выдры») . 79
Идиллия и бурлеск 87
«Восстание вещей» 97
Тема Востока 103
Разин 111
Современность 113

Глава 3. **Слово, как таковое** 123

Лобачевский слова 123
Словотворчество 126
«Заумь» 134
Звукообраз 138
Поэтика «сдвига» 147

Глава 4. **Война в мышеловке** . . . 153

Крушение иллюзий 153
«Война в мышеловке» 160
«Ошибка смерти» 167
«Труба марсиан» 170

Глава 5. Поэт и революция 175

Октябрь 175
Гражданская война 181
«Ладомир» 189
Карнавал 197
Гуль-мулла 201
Поэмы о революции 213
Одинокий лицедей 226
Последние поэмы 240

Глава 6. Гамма Будетлянина . . . 248

«Доски судьбы» 248
Мир как стихотворение 255
Цепная реакция 261

Послесловие 276

Степанов Николай Леонидович

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

М., «Советский писатель», 1975, 280 стр. План выпуска 1975 г. № 331. Художник *В. А. Родченко.* Редактор *М. П. Еремин.* Худож. редактор *Л. С. Мухин.* Техн. редактор *А. И. Мордовина.* Корректор *Л. И. Жиронкина.* Сдано в набор 1/IV 1975 г. Подписано к печати 20/VIII 1975 г. А 02320. Бумага 70×108¹/₃₂ № 1. Печ. л. 8³/₄ (12,25). Уч.-изд. л. 11,22. Тираж 20 000 экз. Заказ № 313. Цена 66 коп. Издательство «Советский писатель». Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект имени В. И. Ленина, 109.